Schneider

Zur

Periodisirung der Musikgeschichte.

Ein Vorschlag

von

Dr. K. E. Schneider.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1863.

Zur

Periodisirung der Musikgeschichte.

Ein Vorschlag

von

Dr. K. E. Schneider.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1863.

Vorbemerkung.

Die folgenden Blätter sind bestimmt, meiner „Geschichte des musikalischen Liedes", deren 1ster Band jetzt bei Breitkopf und Härtel erscheint*), als Kommentar oder, wenn man will, als Anwalt zu dienen. Ich habe nämlich in diesem Werkchen u. A. den Versuch angestellt, die Musikgeschichte anders einzutheilen, als es bis jetzt üblich war, nämlich nach einem aus dem innern Entwickelungsgange der Musik selbst, aus den methodischen Fortschritten dieser Entwickelung genommenen Principe, während man sonst dies Gebiet nur chronologisch zu behandeln und die speciellere Anordnung nach Nationen und Musikgattungen zu machen pflegt. Vielleicht aber ist der Versuch auch an und für sich der Beachtung der Musikhistoriker und einer eingehendern Untersuchung nicht unwerth. Vorläufig jedoch und nach meiner Absicht soll er Nichts weiter sein als ein bloßer Vorschlag, als eine Anregung zur wissenschaftlichen Beleuchtung dieses Gegenstandes.

*) „Das musikalische Lied in historischer Entwickelung. Übersichtlich und gemeinfaßlich dargestellt. Erste — kantillirende — Periode". Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1863.

Es liegt in dem realistischen Zuge der Gegenwart, daß unter den historischen und kunsthistorischen Disciplinen auch die Musikgeschichte sich in unsern Tagen eines ebenso lebhaften Interesses Seitens musikliebender Dilettanten, als eines eingehenden Studiums Seitens wissenschaftlicher Fachmusiker erfreut. In den beiden letzten Decennien ist auf diesem Gebiete mehr gearbeitet und Ergiebigeres zu Tage gefördert worden, als bis dahin in zwei Jahrhunderten. Welche Werke hier als besonders verdienstlich hervorzuheben und welche Resultate zu verzeichnen sein würden, ist für unsern Zweck nicht wesentlich; wie denn überhaupt das Gelungene der bisherigen Bestrebungen, das Wahre und Bleibende daran hier nicht in's Licht gestellt werden soll. Vielmehr ist es die Absicht dieser Zeilen, auf einen allgemeinen Mangel in der Behandlung der Musikgeschichte aufmerksam zu machen, auf etwas, was den betreffenden Werken bei allem Fleiße der Forschung, bei aller Unpartheilichkeit der Beurtheilung fehlt: nämlich ein logisch begründetes Princip der Eintheilung, eine aus der Sache selbst genommene Periodisirung. Diese Behauptung muß befremden, da sich jeder musikhistorische Schriftsteller bewußt ist, einem bestimmten Plane bei seinem Werke gefolgt zu sein, demjenigen, den er für den besten unter allen, vielleicht für den — auch logisch — allein richtigen und sachgemäßen hielt. Dennoch müssen wir an der ausgesprochenen Behauptung festhalten und gedenken zu zeigen, daß es, trotz des besten Strebens und Bewußtseins, welches die Musikhistoriker erfüllt haben mag, noch eine andere Weise und möglichenfalls eine begründetere giebt, die Musikgeschichte zu behandeln und zu periodisiren. Zu diesem Behuf ist ein Zwiefaches nöthig. Einmal nämlich muß, um eben das Ungenügende der bisherigen Eintheilungsversuche darzuthun, eine Übersicht und Kritik derselben gegeben werden. Sodann ist der Versuch selbst zu machen, eine Theilung der Musikgeschichte in der geforderten Weise aufzustellen und dabei die etwaigen Bedenken gegen, die Empfehlungen für den Versuch zu prüfen.

I. Übersicht und Kritik der bisherigen Periodisirungsversuche der Musikgeschichte.

Es ist nicht nöthig, alle vorhandenen Werke über Musikgeschichte Revüe passiren zu lassen: es genügt, wenn wir uns an die wissenschaftlich hervorragendsten oder an die verbreitetsten und neuesten halten, denn nur diese sind original und selbständig, oder sie gestatten den reinsten Einblick in den heutigen Stand der Wissenschaft; die kleinern und unbekanntern dagegen lehnen sich an jene Vorbilder nur an und verzichten auf sachliche Bedeutung.

1) **Martini,** »Storia della musica«. 3 Bde. Bologna, 1757—1781.

Der 1ste Band enthält, außer der Vorrede, Anfangs nur die Chronologie der Bibel von der Schöpfung Adams, durch die Sündfluth, das Leben Mose's u. s. w. hindurch bis zur Regierung Salomo's. Erst die folgenden Kapitel handeln „von der hebräischen Musik, von der Musik der Chaldäer, der Aegypter". Dann folgt eine Abhandlung über den Gesang der Naturvölker, eine andere über den Gesang der Alten, eine dritte über den Gesang und die Instrumente der Hebräer.

Der 2te Band beginnt mit dem Ursprunge und der Beschaffenheit der Musik bei den Alten, zunächst bei den Griechen und bespricht diese nach der Reihefolge der bekannten Epochen: im Zeitalter der Götter, der Halbgötter, der Fabeln oder Mythen, des Homer; sodann die Musik bei den Opfern, den Festen, den Gastmählern, bei Hochzeiten, Leichenbegängnissen u. s. w. Zuletzt folgen noch Betrachtungen über die nähere Beschaffenheit der griechischen Musik, über ihre wunderbaren Wirkungen u. s. w.

Der 3te Band verbreitet sich über die dramatische Musik der Griechen und über die musiktheoretischen Schriftsteller derselben; hiermit schließt das Werk.

Der fromme Pater beginnt — ebenso nutzlos für die Musikgeschichte selbst als kirchlich beschränkt — mit der Schöpfung der Welt. Die Anordnung entnimmt er im Wesentlichen von der chronologischen Reihefolge der Völker, kann sich jedoch dabei — unhistorischer Weise — von der theologischen Auffassung der Geschichte so wenig frei machen, daß ihm die Anfänge des Menschengeschlechts mit der Urgeschichte des jüdischen Volkes zusammenfallen und daß für ihn das Alte Testament die letzte Quellenschrift der frühesten Völkergeschichte ist. Dieser Gesichtspunkt nöthigt den Verfasser, zuerst von der hebräischen Musik zu sprechen, dann aber, um der wirklich geschichtlichen Aufeinanderfolge der Völker in etwas gerecht zu werden, von den Chaldäern und Aegyptern zu handeln, um zuletzt noch ein Mal auf „den Gesang und die Instrumente der Hebräer" zurückzukommen.

2) **Burney**, »A general history of music« etc. 4 Bde. London, 1776—1789.

1ster Band. Nach einer Reihe von Abhandlungen über Notation Tongeschlechter, Rhythmen der alten Musik u. s. w. folgt die eigentliche Geschichte der Musik in einzelnen Kapiteln: die ägyptische Musik, die hebräische Musik, die griechische Musik, letztere ausführlich nach den einzelnen Zeiträumen: die Urzeit, das homerische Zeitalter, die Skolien u. s. w. Den Schluß bildet die Musik der Römer.

Der 2te Band betrachtet die Kirchenmusik: die Erfindung des Kontrapunkts, der Harmonie und Melodie u. s. w., sodann den weltlichen Gesang in der Provence, in Frankreich, Italien, England. Hierauf werden Kirchenmusik und weltlicher Gesang in ihrer weiteren Entwickelung verfolgt.

3ter Band. Fortsetzung der englischen Musik. Die Musik in Italien: die römische, venetianische, neapolitanische, lombardische, bolognesische und florentinische Schule. Fortschritte und Stand der Musik in Deutschland, Frankreich, Spanien, den Niederlanden, England.

4ter Band. Entstehung des Recitativs, des Oratoriums, der Oper und deren Verlauf in Italien, England u. s. w. Den Beschluß macht die Musik in Deutschland, Frankreich und England.

Vor Allem erregt es unsere Heiterkeit, mit welcher selbstverständlichen Sicherheit, mit welcher Harmlosigkeit zwischen den wirklich epochemachenden Kunstvölkern bei unserm Verfasser alle Augenblicke die Engländer figuriren: die Musik Englands wird von diesen englischen Historikern so ohne Weiteres neben die Musik Italiens, der Niederlande, Deutschlands u. s. w. gestellt, als ob sie wirklich auf gleicher Höhe mit ihr stände — ein sehr verzeihlicher, aber unhistorischer Patriotismus, der nicht ein Wort der Widerlegung bedarf. Die Anordnung des Stoffes ist abermals die chronologische, theils nach dem successiven Auftreten der Völker, theils nach der Reihefolge der musikalischen Gattungen, sowie der Erfindungen und Fortschritte in der Musik.

3) **Hawkins**, »Generaly history of the Science and Practice of Music«. 5 Bde. London, 1776, nimmt in der Hauptsache ganz denselben Gang wie Burney und macht daher eine ausgeführte Übersicht unnöthig. — Das Werkchen von **Bisbey** will ausgesprochener Maßen nur eine gedrängtere Darstellung von Burney's Werke sein und wiederholt deshalb auch dessen Eintheilung.

4) **Forkel**, „Allgemeine Geschichte der Musik". 2 Bde. Leipzig, 1788—1801, ist nach Paragraphen eingetheilt. Das in der Vorrede versprochene „vollständige Sachregister" fehlt, weil das Werk unvollendet geblieben.

Der 1ste Band enthält zunächst — der früheste Versuch zu einer innern Begründung der Musik — eine lange Einleitung (135 §§) über die Entstehung von Sprache, Gesang und Musik, über die Elemente der musikalischen Theorie u. s. w. — Die Geschichte der Musik selbst wird in Kapiteln abgehandelt. Das 1ste Kapitel verbreitet sich über den Ursprung und die Erfinder der Musik, das 2te über die Geschichte der Musik bei den Aegyptern, das 3te über die Geschichte der Musik bei den Hebräern, das 4te über die Musik bei den Griechen, die höchst eingehend und umfassend behandelt ist, das 5te bespricht die Musik bei den Römern.

Der 2te Band wird, analog dem ersten, gleichfalls mit einer langen Einleitung eröffnet und in dieser über das Verhältniß der Musik zur menschlichen Natur, besonders zum religiösen Gefühl, über die Fähigkeit der Musik, die christliche Gottesverehrung zu verherrlichen, über den Verfall und die nothwendige Verbesserung der jetzigen Kirchenmusik gehan-

delt. Sodann folgt die Geschichte der Kirchenmusik in den ersten 6 Jahrhunderten: bei den Römern, den Galliern, den Britanniern, den Deutschen, hiernach die Kirchenmusik in stufenweisem Fortschritt: bis zum Tode Gregor's, bis Guido von Arezzo, bis auf „den Franchinus Gafor", wobei die weltliche und geistliche Musik dieses Zeitraums bis herab auf die Meistersänger und die Volkslieder dargestellt wird.

Das Ganze ist, trotz seiner Ausführlichkeit, nur eine Materialiensammlung, aber voll werthvoller Einzelheiten; von planmäßiger Gruppirung dagegen ist nicht die Rede, kaum daß die chronologische Ordnung aufrecht erhalten ist. Was jedoch von Plan sich in dem Werke findet, ist wiederum nur nach chronologischen Gesichtspunkten genommen. Selbst die sehr einleuchtende Scheidung in die beiden Hauptmassen der antiken und der christlichen Musik ist doch nur die Übertragung desselben großen Gegensatzes auf die Musikgeschichte, welcher der Menschheitsentwickelung im Ganzen zu Grunde liegt.

5) **Kiesewetter**, „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik". 2te Ausgabe. Leipzig, 1846. Mit dem christlichen Kirchengesange beginnend und „dessen erste Schicksale" bis gegen Ende des 9ten Jahrhunderts fortführend, theilt der Verfasser die eigentliche Musikgeschichte in folgende 17 „Epochen", und zwar nach den Meistern, die ihm als die einflußreichsten erschienen sind.

I.	Epoche.	Hucbald. Das 10. Jahrhundert.
II.	»	Guido. Das 11. Jahrhundert.
III.	»	Ohne Namen. Das 12. Jahrhundert.
IV.	»	Franco. Das 13. Jahrhundert.
V.	»	Marchettus und de Muris. 1300—1380.
VI.	»	Düfay. 1380—1450.
VII.	»	Ockenheim. 1450—1480.
VIII.	»	Josquin. 1480—1520.
IX.	»	Willaert. 1520—1560.
X.	»	Palestrina. 1560—1600.
XI.	»	Monteverde. 1600—1640.
XII.	»	Carissimi. 1640—1680.
XIII.	»	Scarlatti. 1680—1725.
XIV.	»	Leo und Durante. 1725—1760.

XV. Epoche. Gluck. 1760—1780.
XVI. » Haydn und Mozart. 1780—1800.
XVII. » Beethoven und Rossini. 1800—1832.

Hier ist nicht bloß die äußerliche Zeitfolge das einzig Bestimmende der Anordnung, sondern es ist der Gesammtverlauf der Musikgeschichte ganz willkührlich in eine Menge kleinerer Abschnitte zerlegt, die auf eine bloße Aneinanderreihung von Namen und Zahlen hinauslaufen und jeder größern Gliederung in Hauptabschnitte entbehren. Auch muß es befremden, daß alle große Kirchenkomponisten der Niederlande und Italiens als Häupter an der Spitze der betreffenden Epochen stehen, nur nicht — die beiden größten unter allen: die Deutschen Bach und Händel, die nicht einmal dem Namen nach erwähnt sind. Dennoch hat Kiesewetter's Werk das Verdienst, zuerst Zusammenhang und Ordnung in den massenhaften Stoff der Musikgeschichte gebracht zu haben. Keiner seiner Vorgänger führt, wie er, die Musikgeschichte bis auf die Neuzeit herab, keiner macht den Versuch — wie er gleichfalls gethan — sie so symmetrisch und übersichtlich zu scheiden; nur bleibt, wie gesagt, die Scheidung selbst eine ganz äußerliche und willkührliche.

6) **Brendel**, „Geschichte der Musik in Italien, Frankreich und Deutschland u. s. w." 3te Auflage. Leipzig, 1860. In der Form von „Vorlesungen" abgefaßt, beginnt das Werk erst mit der christlichen Musik, mit Ambrosius, Gregor dem Großen u. s. w., bespricht dann die weltliche Musik dieser Zeit: nach den Troubadours und Minnesängern folgen die Niederländer (Dufay, Ockenheim), deutsche und italienische Tonsetzer, Willaert, Orlandus Lassus. Sodann folgt die Geschichte der Musik in Italien: die religiöse, die weltliche Musik, die Oper, das Oratorium, weiter die Instrumentalmusik und die Gesangskunst. Mit der 7ten Vorlesung geht der Verfasser von der italienischen auf die deutsche Musik über, bespricht zuerst den evangelischen Gemeindegesang, dann den weltlichen Gesang, dabei auch die Oper. Die 10te und 11te Vorlesung wenden sich zu Händel und Bach, die folgenden beleuchten die Anfänge der Oper in Frankreich und die italienische Oper in Deutschland. Die Instrumentalmusik (Haydn, Mozart, Beethoven), die Kirchenmusik in Deutschland, die Oper seit Mozart und die ganze neuere

Entwickelung bis herab auf die Gegenwart finden in den letzten Vorlesungen ihre Erledigung.

Wir können es hier übergehen, daß der Verfasser nicht unwichtige Kunstgruppen, wie die Meistersänger, das deutsche kontrapunktische Lied vor und während des Reformationszeitalters unberücksichtigt gelassen hat, da das Werk im Übrigen nicht ohne Werth ist und zwar nach einer Seite, wo der Verfasser noch ohne Vorbild war. Zwar ist auch seine Anordnung im Wesentlichen die chronologische. Jedoch begnügt er sich nicht mit der bloß äußerlichen Zeitfolge, sondern bringt — und dies eben ist die neue und schätzbare Seite des Buches — die Epochen und Tonmeister in innern Fluß und Zusammenhang, giebt die Stufenfolge der innern, wirklich musikalischen Fortschritte; das Bild des musikalischen Schaffens ist auf den Hintergrund des Zeitgeistes, der allgemeinen Kulturgeschichte gestellt, mit den weltbewegenden Ideen der jedesmaligen Epoche in Beziehung gebracht: das Werk hat einen philosophischen Untergrund. Das bedenkliche Gegengewicht gegen diese Vorzüge ist der Partheistandpunkt des Verfassers für die jüngste Phase der Musikgeschichte, sein Panegyrikus auf Liszt, Wagner und Genossen, denen die ganze Vergangenheit nur zum Schemel dient. Bei dieser Grundanschauung kommt es natürlich auch nicht überall zur vollen und gerechten Würdigung der frühern Meister und ihrer Verdienste.

Klarer noch und in einzelnen Parthien auch sachrichtiger ist die Partition der Musikgeschichte in einem zweiten und kleineren Werke desselben Verfassers:

7) **Brendel**, „Grundzüge der Geschichte der Musik". 5te vermehrte Auflage. Leipzig, 1861, worin er die Musik gleichfalls erst mit dem Eintritt des Christenthums datirt und seinen Gegenstand von dem nämlichen Standpunkte behandelt. Die Übersicht des Inhalts ist folgende:

Erster Hauptabschnitt von Anfang bis c. 1550.

1ste Epoche: die frühesten Anfänge.

2te Epoche: die Geschichte der frühesten Harmonie, Notenschrift und Mensur. Naturalistische Erstlingsversuche in der Melodie.

3te Epoche: die ausgebildete Harmonie (die Niederländer).

Zweiter Hauptabschnitt von c. 1550 bis zur Gegenwart.

Italien. Epoche des erhabenen Styls. Kirchenmusik. — Epoche des schönen Styls. Die Oper.

Deutschland. Epoche des erhabenen Styls. Blüthe der Kirchenmusik. Italienische Einflüsse. Erste Anfänge der weltlichen Musik und der Oper.

Frankreich. Erste Anfänge der Oper. Früheste musikalische Bestrebungen.

Deutschland, Italien und Frankreich. Epoche der Wechselwirkung und Gesammtentwickelung. Epoche des schönen Styls in Deutschland. Oper- und Instrumentalmusik.

Deutschland, Italien und Frankreich. Epoche erneuter entschiedener Trennung.

Zu Bedenken geben hier folgende Punkte Veranlassung. Der 1ste Hauptabschnitt soll „die Geschichte der allmäligen Ausbildung unserer heutigen Musik" enthalten, der 2te „die Geschichte der Musik als vollkommen ausgebildeter Kunst, die großen klassischen Leistungen auf dem Gebiet derselben in Italien, Deutschland und Frankreich". Der Verfasser wird aber selbst nicht der Meinung sein, mit dieser Wortfassung das Sachverhältniß richtig bezeichnet zu haben. Er wird nicht der Vermuthung Vorschub leisten wollen, als habe „die Ausbildung unserer heutigen Musik" im Laufe des 16ten Jahrhunderts ihren Abschluß erreicht und als mache sie Anspruch darauf, schon von da an eine „vollkommen ausgebildete Kunst" zu sein. Indem der Verfasser auch noch diesem 2ten Hauptabschnitt den Begriff „Geschichte" vindicirt, widerlegt er seine eigne, so eben als Verdacht ausgesprochene Ansicht und erkennt auch diesem 2ten Hauptabschnitt noch Entwickelung zu. Diesen wahren Sachverhalt hat der Verfasser, wie man sieht, entschieden im Sinne gehabt, aber der Ausdruck enthält einen Widerspruch. — Schwer dürfte dem Verfasser auch der Beweis werden, warum gerade das 16te Jahrhundert die Scheide zwischen den beiden Haupthälften der Entwickelung bilden soll. Worin liegt hier das Zwingende, die innere Nothwendigkeit, die er doch selbst für das allein Entscheidende wird gelten lassen wollen? — Sodann ist es eine Ungleichmäßigkeit der Anordnung, wenn der Verfasser einerseits den 1sten Hauptabschnitt in „Epochen" zerfallen läßt, die er nach den wirklich musikalischen Fortschritten, nach dem Hervortreten und der Pflege der einzelnen musikalischen Elemente begrenzt; und wenn er dann ander-

seits im 2ten Hauptabschnitte zur ethnographischen Anordnung greift und nach Ländern und Nationen eintheilt, denen nun die Epochen bloß untergeordnet werden. Einheit des Konstruktionsprincipes aber wird der Verfasser selbst als eine der Grundbedingungen für eine stichhaltige Behandlung der Musikgeschichte anerkennen; ohne diese ist der wissenschaftliche Charakter, die logische Gediegenheit eines Werkes in Frage gestellt, Klarheit des Aufbau's aber und zumal für den Schüler erleichternde Übersichtlichkeit über das gesammte Gebiet nicht möglich.

8) **Alsleben**, „Abriß der Geschichte der Musik für Musiker und Dilettanten". Berlin, 1862. Der Gegenstand ist in 12 Vorlesungen zu dem populären Zwecke „belehrender Unterhaltung" abgehandelt. Die Geschichte der Musik zerfällt dem Verfasser in „drei Hauptperioden". I. von Anfang (d. h. der christlichen Musik) bis 1500. II. von 1500 — 1750. III. von 1750 — 1830.

Erste Hauptperiode: von Anfang bis 1500. Bloße Kirchenmusik.

Erster Abschnitt: von Anfang bis 900.

Zweiter Abschnitt: von 900 — 1300.

Dritter Abschnitt: von 1300 — 1500 (niederländische Schule).

Zweite Hauptperiode: von 1500 — 1750.

Erster und Zweiter Abschnitt. Blüthe der niederländischen Schule (1500 — 1565); Entwickelung der Musik in Italien (1565 — 1594); (Paläſtrina. Römische Schule, venetianische Schule.) — Entwickelung der Musik in Deutschland; evangelischer Gemeindegesang. (Osiander; Eccard.) Ausbildung desselben in beiden Abschnitten (1500 — 1568; 1568 — 1611.) — Weltliche Musik. Erfindung der Oper in Italien.

Dritter Abschnitt. Entwickelung der Oper in Italien. Sänger und Virtuosen. — Fortentwickelung der geistlichen Musik in Deutschland bis S. Bach. (1611 — 1750.) — Weltliche Musik in Deutschland: das deutsche Lied, die erste deutsche Oper. — Geistliche Musik: Händel und S. Bach. — Weltliche Musik (Oper) in Frankreich.

Dritte Hauptperiode: von 1750 — 1830.

Aufschwung der Oper durch Gluck. Spätere Opernkomponisten des 18ten Jahrhunderts. — Instrumentalmusik in Deutschland (Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven). — Geistliche Musik

nach Haydn. — Nachahmung Mozart's in der Oper. Mozart's Pianoforteschule. Clementi's Pianoforteschule. Pariser Schule. — Weitere Entwickelung der Oper (Spohr u. s. w.). — Italienische Oper. Mozart's Einfluß auf dieselbe. Letzte Glanzperiode und Verfall derselben. — Die Oper (die komische und heroische) in Frankreich nach Gluck. — Die deutsche große Oper. Neueste Entwickelung derselben durch Richard Wagner. Weitere Entwickelung der Instrumentalmusik. Höchste Entwickelung der Pianofortevirtuosität. Vocale Komponisten.

Es ist ohne Wichtigkeit, daß der Verfasser im Inhalts-Verzeichniß die Fortführung der Musikgeschichte nur bis 1830 ankündigt und trotzdem in der Ausführung auch die neueste Entwickelung bis herab auf die jüngste Gegenwart bespricht. Dagegen kann der Verfasser die Behauptung, die Musik sei während der ganzen „ersten Hauptperiode" bloße „Kirchenmusik" gewesen, nicht im Ernst gemeint haben: der lyrische Einzelgesang der Troubadours und Minnesänger und noch mehr das germanische Volkslied, das schon damals in und außerhalb Deutschlands aus dem Munde des Volkes ertönte, muß ihn eines Andern belehren. Die „dritte Hauptperiode" endlich ist nicht scharf abgegrenzt, ihr Anfang verschwimmt unklar in der Geschichte der französischen Oper. Auch hört hier die Eintheilung in kleinere „Epochen" ganz auf und bringt sich der Verfasser dadurch um die Symmetrie mit den beiden vorangehenden „Hauptperioden". Übrigens vermögen wir eine innere Berechtigung für die aufgestellten 3 Hauptperioden nicht zu erkennen.

9) **Ambros**, „Geschichte der Musik". Erster Band. Breslau, 1862. Der Verfasser spricht sich über den Plan des ganzen Werkes nicht aus; doch scheint auch er, nach dem vorliegenden ersten Bande zu urtheilen, der ethnographischen Anordnung zu folgen, wenigstens untersucht er im 1sten Buche, welches „die Anfänge der Tonkunst" enthält, „die Äußerungen des Tonsinns bei den Naturvölkern" und „die asiatische Musik", im 2ten Buche, welches „die Musik der antiken Welt" behandelt, zunächst „die Völker der vorhellenischen Cultur", im 3ten Buche, welches ebenfalls noch der „antiken Musik" gewidmet ist, „die Völker der antik-klassischen Cultur (Griechen und Römer)".

Ob der Verfasser nicht besser gethan hätte, sich der sehr ausführlichen Besprechung der Boden- und Kulturverhältnisse, der Sagen u. s. w. bei

den alten Völkern zu enthalten und ſich ausſchließlich auf ihre muſikaliſche Seite zu werfen — natürlich mit Berückſichtigung aller künſtleriſch mitſprechenden Kulturverhältniſſe, aber ebenſoſehr mit Ausſchluß alles deſſen, was mit dieſen und der Muſik ſelbſt nicht direkt in Beziehung ſtand — möchten wir ihm Behufs einer etwaigen 2ten Auflage ſeines Werkes zu bedenken geben. Seine Arbeit würde dadurch allerdings weniger umfangreich, aber jedenfalls ſachgemäßer geworden ſein und eine wirkliche Geſchichte der Muſik geben, nicht zugleich eine Geſchichte der Alterthumskunde, der klaſſiſchen Mythologie u. ſ. w. Nur erſt, wenn wir dieſen Ballaſt, durch den ſich der Geſchichtsforſcher der Muſik bei ſeinen Privatſtudien immerhin durcharbeiten mag, bei Seite laſſen und in der Geſchichte der Muſik auch nur das wirklich Muſikaliſche in's Auge faſſen, uns auf Erforſchung deſſen beſchränken, was von früheſten Spuren, allmäligen Fortſchritten, ſpätern Leiſtungen in der Tonkunſt ſelbſt bei den einzelnen Völkern nachweisbar iſt, werden wir den muſikaliſchen Extrakt für die Muſikgeſchichte aus dem Alterthum ziehen. Und an dieſem genügt es nicht bloß, ſondern auf dieſen allein kommt es an, da die Muſik jener Völker uns theils für immer zu unbekannt bleiben wird, theils aber auch — mit Ausnahme der Griechen und Juden — auf die abendländiſche Muſik zu geringen Einfluß geübt hat. Es mag zum Theil Scheu vor ſtreng künſtleriſchen Beſprechungen, vor wirklich muſikaliſchen Unterſuchungen oder Verzweiflung an lohnenden Reſultaten ſein, daß man ſich zu tief in das bloße Hülfs- oder Vorbereitungsmaterial einläßt und ganze Bogen mit dahinſchlagenden Auszügen füllt. Die Muſikgeſchichte als ſolche hätte weit mehr Gewinn davon gehabt, das Werk des Verfaſſers eine weit größere Verbreitung zu hoffen, hätte er uns über die aſiatiſche und antike Muſik nur das Weſentlichſte, ſoweit wir es wiſſen oder mit Wahrſcheinlichkeit vermuthen können, und zwar immer nur das muſikaliſch Weſentlichſte gegeben. Eine große Maſſe des von ihm herangezogenen Apparates ſteht aber hiermit in gar keiner Beziehung.

Zieht nun der vergleichende Überblick ein allgemeines Reſultat aus dieſen Theilungsverſuchen, ſo ergiebt ſich zuerſt die überraſchende Wahrnehmung, daß durchaus keine Übereinſtimmung zwiſchen ihnen herrſcht, daß es an aller Sicherheit der Behandlung fehlt: alle die aufgeführten Verſuche weichen von einander ab, faſt jeder ſchlägt einen beſondern Weg

ein, folgt einer eigenthümlichen, selbstgeschaffenen Theilung. Woher diese Verschiedenheit? fragt man sich unwillkührlich. Offenbar daher, weil die einzelnen Historiker sich von ihrer individuellen Auffassung der Musikgeschichte haben leiten lassen, weil sie willkührlich, rein subjektiv verfahren sind, ohne ein objektives, aus dem Gegenstande selbst genommenes Theilungsprincip, nach dem sie den Stoff hätten gliedern müssen.

Die Einen theilen das Gebiet nach Völkern oder Ländern, Andere nach Jahrhunderten oder kürzern Zeiträumen, wieder Andere nach den einzelnen Gattungen der Tonkunst oder nach den hervorragendsten Komponisten; noch häufiger erscheinen diese verschiedenen Theilungsmethoden in einem Werke gemischt. Allen gemeinschaftlich aber ist die chronologische Reihefolge der Thatsachen und Tonsetzer, der successive Zeitverlauf des musikalischen Erfindens und Schaffens; Alle lassen ihre etwa sachliche Eintheilung an dem — wie es scheint — zwingenden Faden der Zeitfolge hinlaufen und ordnen dieser letztern, als der höchsten gebieterischen Instanz, die kleinern Unterschiede unter. Mag der Eine den Stoff nach charakteristischen Zeitabschnitten, der Andere nach den wechselnden Gattungen und Formen der Musik gruppiren: Alle erkennen als letztes Gesetz das strenge Hintereinander der Zeit. Wie die Tonkunst sich nach und nach gebildet hat, wie im Laufe der Jahrzehnde und Jahrhunderte die Tonsetzer auf einander gefolgt sind, wie erst dieses, dann jenes Element der Musik, erst diese, dann jene Tongattung hervorgetreten ist — das ist den Geschichtschreibern schließlich das Entscheidende und ihre Darstellung Bestimmende.

Wer möchte gegen diesen am Nächsten liegenden und scheinbar richtigsten Weg etwas einwenden wollen? Und muß sich dieser sachgemäße, schon aus der Universalgeschichte bekannte Gang nicht auch dem Laien als der einleuchtendste, als der bequemste für die genußreiche Lektüre eines musikhistorischen Werkes empfehlen? — Dennoch aber liegt gerade hier der Grundmangel aller dieser abweichenden Theilungsversuche, der Grundirrthum, woraus jener Mangel einer logischen, wirklich musikalischen Theilung erst entspringt. Und zwar finden wir diesen darin, daß man die Musikgeschichte — von der Geschichte jeder andern Kunst würde dasselbe gelten — mit der Welt- oder Profangeschichte in dieser Beziehung identificirt, daß man eben nur Geschichte, nur ein äußeres Geschehen in ihr sieht und viel zu wenig den innern Verlauf, der sich in ihr wie in jeder andern Kunstgeschichte darstellt, viel zu wenig die bewegende und

gestaltende Idee, den Geistesgehalt, der sich in dem äußern Verlaufe stufenweise zur Erscheinung bringt.

Die Kunstgeschichte aber, sowie überhaupt jeder einzelne Zweig der Kulturgeschichte ist durchaus nicht dasselbe, wie die allgemeine Weltgeschichte und darf daher auch hinsichtlich der wissenschaftlichen Methode mit dieser nicht gleichgestellt werden. Die Weltgeschichte ist wesentlich ein äußeres Geschehen, wie es die zu Nationen gesonderte Menschheit im Fortgange der Jahrhunderte vollführt. Diese Geschichte verläuft als Handlung, als ein großes Thun der Völker, als ein Ringen und Aufsteigen derselben zur Freiheit, zur Menschlichkeit. Diesen Verlauf darzustellen, ist die Aufgabe der Geschichtschreibung überhaupt. Sie hat zu berichten über Ursprung und Zusammenhang der Völker, über ihre wachsende Macht und Ländererweiterung, über ihre Fortschritte und Erwerbungen im Staatsleben, über ihren sittlichen Verfall und endlichen Untergang.

Aber schon die Weltgeschichte theilt man nicht deshalb in die drei bekannten Epochen, weil das Alterthum die am längsten vergangene ist, das Mittelalter in der Mitte zwischen Alterthum und Neuzeit liegt, sondern weil diese Epochen innerlich, geistig geschieden sind, weil sie entgegengesetzte Stufen der Menschheitsentwickelung repräsentiren, weil auch durch die Geschichte ewige Ideen, Gedanken Gottes gehen, welche jene Entwickelung geleitet und sich in den Epochen dieser Entwickelung zum Ausdruck gebracht haben. Noch viel mehr ist jedes geistige Lebens- oder Kulturgebiet, welches der staatlichen Entwickelung eines Volkes, der großen Heerstraße der Völkergeschichte gleich einem bescheidenen Fußsteige parallel läuft und auf denen allen sich seine eigentliche Fortentwickelung zur Freiheit und Humanität vollzieht — also die Religion, die Kunst, die Wissenschaft, das sociale, das häusliche Leben u. s. f. — noch weit mehr, sagen wir, ist dies ein selbständiger Prozeß, der sich nicht mehr der äußerlichen Zeitfolge der politischen Geschichte bequemt, sondern der unter seiner eignen Idee steht, von seinem eignen Geiste getrieben wird, dem Entwickelungsprincipe folgt, welches mit der ihm immanenten Idee gegeben ist. Der religiöse Kultus gestaltet sich gemäß der Vorstellung, welche die Völker vom Göttlichen haben: ob es ihnen eine bloße Naturmacht, eine jenseitige despotische Schreckgestalt oder ein der Welt inwohnendes, menschlich geartetes Wesen ist. Die Stellung eines Volkes zur Wissenschaft und Kunst wird zugleich davon abhängen, in welcher

Bedeutsamkeit ihm die reale Welt mit ihren Gestalten erscheint, ob diese ihm ein gotterfülltes, begreifenswerthes, darstellenswerthes Dasein sind, dem es lohnt nachzusinnen, das würdig ist, nachgebildet und zu seinem ideellen Gehalte verklärt zu werden. Die Fortschritte, welche die Völker in dieser Beziehung machen, fallen nicht mehr zusammen mit den allgemeinen Begriffen Alterthum, Mittelalter u. s. w., fügen sich nicht mehr dem successiven Auftreten und Verschwinden der Nationen auf der Bühne der Weltgeschichte, sondern folgen ihrer eignen treibenden Idee und der Gesetzmäßigkeit, welche in dieser Idee uranfänglich begründet liegt.

Aber auch ein äußerer Grund für diese Wahrheit läßt sich beibringen. Die politische Thätigkeit ruft alle Kräfte, alle Interessen und Gedanken eines Volkes zur Betheiligung oder zu den Waffen; Kunst und Wissenschaft dagegen erfordern zu ihrer Entfaltung den Frieden. Politische Kämpfe müssen durchgefochten sein, und dann erst können sich edle Sitte, Genuß der Schönheit, Menschlichkeit u. dgl. auf dem beruhigten Boden niederlassen. Große Volksbewegung ferner ist nicht denkbar ohne körperliche Anstrengung und persönliche Tapferkeit, ohne die gefährliche Mitwirkung der niedern Leidenschaften; Kunst und Wissenschaft dagegen verlangen zu ihrer Bethätigung die edelsten Kräfte, die ganze Sammlung, die ganze Freiheit von Geist und Gemüth: kurz, der politische und der kulturhistorische Gang der Völkerentwickelung geht nicht immer Hand in Hand. Im Großen und Ganzen zwar wird eine Wechselwirkung bestehen zwischen der politischen Thatkraft und Regsamkeit eines Volkes und seiner intellektuellen oder sittlichen Reife. Unter der Knechtschaft kann auch die geistige Freiheit nicht gedeihen, ein politisch freies Volk dagegen wird auch zur Sittlichkeit und Schönheit erwachen. Wie der Orient staatlich auf einem andern Boden stand als das Abendland, so auch moralisch oder künstlerisch; und der fundamentale Gegensatz der antiken Weltanschauung auf der einen und der christlichen auf der andern Seite muß sich nothwendig im öffentlichen Leben wie in der geistigen Produktivität reflektiren. Alterthum und Mittelalter haben ihre Staatensysteme, ihre Kultusformen gehabt und die Neuzeit hat andere, nur ihr eigenthümliche; Griechenland hat die bildenden Künste zur höchsten Blüthe gebracht und die Kulturvölker der Neuzeit die Musik und die Poesie. Näher betrachtet aber decken sich die beiden Entwickelungsreihen — aus den angeführten Gründen — keineswegs.

Welches iſt nun aber — fragt man mit Recht — die verborgene Geſetzmäßigkeit, welcher die einzelnen Kulturgebiete folgen? Und inwiefern kann hier dem Hiſtoriker eine Handhabe für eine ſachgemäße Eintheilung irgend eines ſolchen Gebietes, etwa einer einzelnen Kunſt, gegeben ſein?

Wir ſagten oben — und glauben damit etwas allgemein Zugeſtandenes ausgeſprochen zu haben — daß alle dieſe Gebiete, wie Religion, Wiſſenſchaft, Kunſt, Familienleben u. ſ. w. von der Vorſtellung abhängen, welche die betreffenden Völker von der Gottheit haben: dieſe beſtimmt nicht nur die Stoffkreiſe, die Geſtalten der Phantaſie und des Glaubens, ſondern auch das praktiſche Verhalten des Menſchen, die Art ſeiner Thätigkeit, die Höhe ſeiner geiſtigen Produktivität. Welches Bild ſich ein Volk vom höchſten Weſen macht, davon hängt es ab, was für Tempel es baut, welche Wiſſenſchaften oder Künſte es pflegt, wie es den Menſchen beurtheilt und behandelt. Je außerweltlicher, herriſcher, brutaler dieſe Vorſtellung iſt, deſto roher iſt die allgemeine Sittlichkeit, deſto unſchöpferiſcher die geiſtige Kraft des Volkes; Beides aber wächſt und veredelt ſich, je menſchlicher, je gefühlvoller die Gottheit gedacht wird.

Dies für alle Kulturgebiete maßgebende Grundverhältniß von Gottheit und Menſchheit geſtaltet ſich nun im Bereiche der Kunſt zu dem bekannten Gegenſatze von Inhalt und Form, von ideellem Gehalt oder geiſtigem Gedanken auf der einen Seite und ſtofflichem oder doch ſinnlich wahrnehmbarem Material auf der andern — ein Gegenſatz, der bekanntlich aller individuellen Lebensgeſtaltung nicht bloß zu Grunde liegt, ſondern durch den Zuſammenfluß ſeiner beiden Seiten alles Leben, phyſiſches wie geiſtiges, überhaupt erſt möglich macht, nur daß unſerer alltäglichen Anſchauung dieſer Prozeß nicht mehr zum Bewußtſein kommt. In allen Organismen und Reichen der Natur kommt die einzelne Geſtalt, das individuelle Leben ſo zu Stande, daß das Göttliche, das Allgemeine als phyſiſche Lebenskraft, als Wachsthum u. ſ. w. ſich mit dem irdiſchen Stoffe in irgend einer Weiſe verbindet und ſich aus der geheimnißvollen Verbindung beider Faktoren die jedesmalige Geſtalt erzeugt. Nicht anders in der geiſtigen Welt. Was wir als Kunſtwerk vor uns ſehen, enthält jedesmal einen Gedanken, der den ſchaffenden Künſtler beſeelte, und eine ſtoffliche Form, welcher er dieſen Gedanken einprägte. Was wir von Schriftwerken, wiſſenſchaftlichen wie unterhaltenden, leſen, iſt zuerſt im Geiſte der Verfaſſer als Idee aufgetaucht, durch inneres Denken und Er-

wägen allmälig klarer und fester geworden und hat sich endlich, zur Reife gelangt, in das vorliegende Material, sei es Schrift oder Sprache, Poesie oder Prosa, Wort oder Ton, ergossen. Ebenso ist, was wir selbst sprechen oder thun, zuvor immer erst gedacht, und nur, nachdem es uns auf diesem Wege klar geworden, sprechen wir es als geordneten Gedanken aus oder verwirklichen es vermittelst des Willens zur That.

In der Kunst wird dies Grundverhältniß von Inhalt und Form um so weniger angezweifelt werden, je zweckvoller die Thätigkeit des Künstlers ist, je bewußter er bei seinem Schaffen beide Seiten ineinanderbildet, so daß sie auch dem Auge des Nichtkenners nachweisbar sind. Auf andern Lebensgebieten ist dieser Zusammenschluß weniger überzeugend, weil er weniger bewußt, oft sogar nach dem naiven Instinkt oder nach einem blindwaltenden Gesetz vor sich geht. Im organischen Naturleben ergießt sich die göttliche Lebenskraft unmittelbar und mit unwiderstehlicher Nothwendigkeit in den animalischen oder vegetabilischen Stoff und schafft sich in den einzelnen Naturreichen die unendlich mannigfaltigen Formen. Der Handwerker ist sich bei Anfertigung eines Geräthes der mathematischen Gesetze, der ästhetischen Forderungen nicht bewußt, welche die Gestalt des Geräthes stillschweigend bestimmen: er fertigt sein Werk lediglich nach angelernten Handgriffen, nach dem Herkommen oder dem Zeitgeschmack. Beim menschlichen Gedankenausdruck durch Wort und Schrift legt der Redende oder Schreibende seinen Gedankenvorrath wahllos in die geläufigen Sprachformen. Anders dagegen der Künstler. Er verfährt bei s e i n e m Werk mit Bewußtsein, nach Zwecken, nach höhern Rücksichten, wählt für das ihm innwohnende Idealbild ein entsprechendes Material, giebt ihm eine bestimmte Form — eben diejenige, welche sein Ideal adäquat zur Erscheinung bringt — und verschmelzt so beide Faktoren zu der in einander aufgehenden Einheit, welche die Kunstsprache als „das Schöne“ bezeichnet. Das Kunstwerk ist die beabsichtigte That des Künstlers, aus der geheimnißvollen Vermählung von Inhalt und Form hervorgegangen.

Diese Verschmelzung von Inhalt und Form ist nun aber das ideale Ziel aller Kunst; und das Verhältniß, in welchem beide zu einander stehen, wie sie sich allmälig näher rücken, sich mit einander verbinden, inwieweit der geistige Ideengehalt sich der Form bemächtigt und in ihr ausprägt — diese Bewegung beider Seiten gegen einander bestimmt wesentlich die Entwickelung, ist selbst die Geschichte der betreffenden Kunst.

Wenn wir z. B. zu Anfang einer Kunſt die Form überwiegen und an ihren Erſtlingswerken rohen Stoff, plumpe, große Maſſen, etwa todte Mauerflächen, ſchwere, wulſtige Gewandung u. ſ. w. hervortreten ſehen, die noch von keinem Gedanken durchdrungen, noch von keinem Lebenshauche beſeelt und zu feinerm Spiel gegliedert iſt; und wenn dann in den ſpätern Werken immer weniger ſolch roher Stoff ſichtbar wird, dagegen mehr und mehr das geſtaltende, gliedernde Leben, der arbeitende Geiſt in der Wellenbewegung der Linien, in dem regern Wechſel der Einſchnitte, der Einzeltheilchen u. ſ. w. zum Vorſchein kommt: ſo iſt dieſer Fortſchritt von undurchdrungenem Stoffe zu geiſtig beſeelter und durchgearbeiteter Gliederung die Geſchichte der betreffenden Kunſt. Es iſt dieſelbe Sache, nur unter anderm Namen, wenn man dies Verhältniß ein ſtyliſtiſches nennt, den gedachten Fortſchritt als einen Fortſchritt der Style bezeichnet, inſofern man unter Styl die beſtimmte Art und Weiſe verſteht, wie ſich der wachſende Geiſtesgehalt der Zeiträume und Nationen in gewiſſen Formen ſtehend zum Ausdruck bringt, die charakteriſtiſche Darſtellungsweiſe oder die allgemein gebräuchliche Methode der Künſtler, wie ſie die herrſchenden Zeitideen ihren Werken einhauchen: auch hier bezeichnen die Fortſchritte der ſtyliſtiſchen Behandlung die Entwickelung, machen die Geſchichte der betreffenden Kunſt aus. Auch auf den Styl werden natürlich die allgemeinen Mächte, welche die Kultur eines Volkes überhaupt bedingen, von Einfluß ſein: die Gottesanſchauung, das Nationalbewußtſein, die Staatsverfaſſung, Bodenbeſchaffenheit und Klima des Landes u. ſ. w. Aber die eigentliche Entwickelung einer Kunſt, die wirklich treibende Kraft ihrer Produktion, ihre Erfindungen, Fortſchritte u. ſ. f. liegt in ihrer Idee. Dieſe erweckt ſich die ſchöpferiſchen Geiſter, verkörpert ſich zu ſprechenden Werken, giebt ſich die ihr nothwendigen und eigenthümlichen Geſetze und geht dabei einen Weg, der ſich mit der hiſtoriſchen Bewegung des Volkes möglicher Weiſe berührt, aber nicht nothwendig zuſammenfällt. Dieſer Weg aber, der die Geſchichte der betreffenden Kunſt ausmacht, wird im letzten Grunde immer wieder durch das Verhältniß von Inhalt und Form, durch die wachſende gegenſeitige Durchdringung beider Faktoren beſtimmt. Ob, wie geſagt, noch der rohe Stoff überwiegt, ob erſt ſtarre Form, todte Formatome aneinandergefügt ſind, oder ob ſchon inneres Leben an der Oberfläche erſcheint, Gliederung, Bewegung ſich regt: dieſer Prozeß, wie nach und nach der Geiſt immer merkbarer in die Form tritt, ſie beſeelt, ſie endlich ganz durchdringt und zu menſch-

lich vertrautem, sprechendem Ausdruck durchathmet — dieser Prozeß ist wesentlich die Geschichte der Kunst.

Wenn sich's in der Geschichte der Musik auf den ersten Blick anders verhält und hier die stufenweise Verschmelzung von Inhalt und Form nicht sofort in's Auge springt, so liegt dies nur in der eigenthümlichen Stellung der Musik zur Entwickelung der Menschheit im Ganzen, in ihrem verspäteten Auftreten, in ihrer langsamen Selbstbildung: denn keine Kunst hängt fühlbarer vom Geistes- und Seelenleben der Völker im Großen ab, als die Musik. Dennoch aber führt sich der angegebene Prozeß auch in dieser Kunst durch: Inhalt und Form in ihrer gegenseitigen Vermählung machen auch in der Musik die historische Entwickelung aus. Zwar an ihrem eigentlichen Inhalt, der Empfindung, hat es der Musik — wie wir später zeigen werden — Jahrhunderte lang gefehlt. Das Alterthum kannte nicht das Gemüthsleben und auch während des christlichen Mittelalters schläft die Empfindung unter der noch unveredelten Rohheit der Gemüther, unter der Übermacht und Zucht der allmächtig herrschenden Kirche. Aber gefehlt hat es deshalb der Musik, auch in jenen Epochen der Armuth, an geistigem Inhalt nicht: nur daß dieser eben noch nicht die Empfindung selbst, sondern nur erst das Wort überhaupt, der dichterische Text als solcher war, den man mit Hülfe der Musik — damals des Gesanges — intensiver und ausdrucksvoller wiederzugeben trachtete. Das Wort, dies bloße Gefäß oder Substrat der Empfindung, nahm die werdende Musik zum Objekt, an dies lehnte sie sich an, dies suchte sie in Töne umzusetzen, dies — machte ihren Inhalt aus. Und was die Form der Musik betrifft, so waren doch gleich von Anfang wenigstens Töne vorhanden, die der Instinkt leicht zu Rufen und kurzen Sätzchen zusammenfügte und aus denen sich bald auch Tongänge und allmälig sangbare Melodien ergaben. So sind auch in der Geschichte der Musik beide Faktoren von vorn herein neben einander hergegangen; auch hier hat die Entwickelung keine andere Aufgabe gehabt, als beide Seiten einander anzunähern und in innern Einklang zu bringen. In welchem Maße dies geschehen ist, in welchem Grade die Empfindung des Textes über das Tonmaterial Herr geworden, mit welcher Herrschaft sie sich desselben bedient, sich in demselben verkörpert hat — dieser Prozeß bildet eben die Geschichte der Musik, von diesem Verhältniß hängt der Fortschritt der Entwickelung, hängen die Wendepunkte wie die Perioden ab, in denen sich diese Entwickelung vollzieht und auseinanderlegt.

Mit dieſem Geheimniß der Kunſtentwickelung iſt nun aber auch das Princip für die Geſchichtſchreibung der Kunſt gefunden. Denn wenn dieſe keine andere Aufgabe hat, als den äußern Verlauf der Kunſt darzulegen, wie er ſich aus dem innern Verhältniß von Inhalt und Form im Laufe der Zeit geſtaltet hat, ſo kann es auch für den Kunſthiſtoriker kein anderes Princip der Darſtellung geben, als das jenem Verlaufe analoge. Wie die Entwickelung ſchließlich auf das einfachſte und fundamentalſte Verhältniß, eben das von Inhalt und Form, zurückkommt, weil es das Urverhältniß und Grundgeſetz iſt, wonach der ſchaffende Kunſtgeiſt gleichſam ſelbſt ſchafft, ſo hat der Darſteller hinter der bunten Reihe der zeitlichen Erſcheinungen ſchließlich nur nach dieſem Verhältniß zu ſuchen und es ſeiner Arbeit als Grundriß unterzulegen. Alles Weitere wird ſich aus dieſem Verhältniß ergeben: die Einzelerſcheinungen werden ſich dem Ganzen einordnen, der Geſammtverlauf ſich in kleinere Maſſen zerlegen; mit dieſem Grundverhältniß iſt ſowohl der objektive Thatbeſtand der Entwickelung wie die innere Geſetzmäßigkeit derſelben, mit ihm iſt auch das einzig richtige Princip der Darſtellung gefunden. Der Gang, den dieſe zu nehmen hat, darf nur derſelbe ſein, als den die Entwickelung der Kunſt ſelbſt genommen; die Geſetze, aus denen der Hiſtoriker die Entwickelung herleitet, müſſen die nämlichen ſein, als die die Entwickelung ſelbſt aus ſich beſtimmt haben; die Anordnung des Stoffes, die Eintheilung des Geſammtverlaufs darf nur wiederholen, was der hiſtoriſchen Wirklichkeit der Kunſtentwickelung ſelbſt als verborgenes Schema zu Grunde liegt. Der Hiſtoriker hat den äußern Entwickelungsgang nur hinüberzutragen in die geiſtige Werkſtatt des Denkens und ihn denkend nachzukonſtruiren, hat ihn nur in die Sprache des logiſchen Begriffs zu faſſen, zu überſichtlicher Syſtematik zu gliedern. Gelingt es ihm, die innere Entwickelung auch zur äußern zu machen und in ſeiner Darſtellung zum zweiten Mal lebendig werden zu laſſen, ſo hat er ſeine Aufgabe erfüllt. Findet man ſich dagegen zu dieſem Urverhältniß nicht hindurch und macht man es nicht zum Modell der hiſtoriſchen Darſtellung, ſo iſt man eben ſeinem eignen Belieben, der willkührlichen, ſubjektiv beſchränkten Erfindung preisgegeben und formulirt ſich ein Schema, welches allein für den Erfinder, und vielleicht für ihn nur zeitweilig, Gültigkeit hat; ein Zweiter konſtruirt ſich ein anderes, ein Dritter wiederum ein neues u. ſ. w. Auf dieſe Weiſe entſtehen dann jene mannigfaltigen Theilungsverſuche, die, weil ſie die Entwickelung nicht bis in

ihre letzten Gründe zurückverfolgt haben, auch die Wahrheit nicht treffen und die wissenschaftliche Musikgeschichte im Wesentlichen nicht fördern.

Von diesem Grundverhältniß zwischen Inhalt und Form sind daher auch alle diejenigen geleitet worden, die eine mehr als oberflächliche Eintheilung der Künste unternommen haben. Wenn Hegel das gesammte Kunstgebiet in die drei Stufen der symbolischen, klassischen und romantischen Kunst zerfallen läßt, so ist ihm dafür unverkennbar das Verhältniß maßgebend gewesen, wie sich auf jeder einzelnen Stufe Inhalt und Form zu einander verhalten: wie in der symbolischen Kunst des Orients der aufdämmernde Gedanke in der kolossalen, erdrückenden Form verhüllt bleibt und diese einseitig zu imponirender Massenhaftigkeit auswächst, als geistleere Erhabenheit uns anstarrt; wie sodann in der klassischen Kunst der Antike der klar heraustretende Gedanke sich ohne Rückhalt in die Form ergießt und die Form auf jedem Punkte den inwohnenden Gedanken wiederspiegelt und mit ihm zum Ebenmaß der Schönheit verschmilzt; wie endlich in der romantischen Kunst des Christenthums der unendliche Gehalt über die Form hinausragt und diese, unfähig den Gedanken zu versinnlichen oder zu erschöpfen, für die mangelnde Schönheit wieder auf den idealen, erhebenden Geistesgehalt hinweist. — Dasselbe Princip liegt der Vischer'schen Eintheilung der Kunstgeschichte oder, wie er's nennt, der Geschichte des Ideals, der Phantasie zu Grunde, wenn er die Phantasie des Alterthums die „objektive" nennt, weil der geistige Inhalt der Kunst, die Gestalten der schaffenden Völkerphantasie sich unmittelbar in die vorhandenen Naturformen legten, so daß beide Seiten sich völlig entsprachen und deckten; wenn er sodann die Phantasie des Mittelalters als die „romantische" bezeichnet, insofern der geistige Ideengehalt der christlichen Völker, in Folge seiner transscendentalen Überschwänglichkeit, über jede Form hinausstrebte und in's Wunderbare, Geheimnißvolle sich verlor; wenn er endlich die Phantasie der modernen Welt als die Phantasie „der wahrhaft freien und mit der Objektivität versöhnten Subjektivität" charakterisirt, insofern in der denkenden Anschauung der Neuzeit das Übermenschliche, Wunderbare der mittelalterlichen Phantasie getilgt und auf sein wahres Maß, auf seinen substanziellen Gehalt zurückgebracht ist, der sich den realen Lebensformen bequem einbilden läßt. — Auf der nämlichen Grundanschauung beruht es ferner, wenn neuere Kunsthistoriker, wie Kugler, Lübke u. A., in der Entwickelung der griechischen Architektur und Plastik, abgesehen von dem frühesten

archaistischen Style, eine Stufe des strengen oder erhabenen und eine Stufe des freien oder schönen Styls unterscheiden. Im „strengen“ Style behält die Idee, d. h. das Wesen der darzustellenden Gottheit, noch etwas fremdartig Hohes, die Erscheinung des Gottes hat noch etwas Herrisches und Herbes, das sich in die menschlichen Körperformen nicht mit Behagen, nicht erschöpfend einfügt, wogegen im „schönen“ Styl das Götterbild der künstlerischen Phantasie mit bruchloser Harmonie den vertrauten Körper umarmt. — Nicht anders verhält es sich mit der Unterscheidung der christlichen Kirchenbaukunst in die byzantinische (während der frühern Jahrhunderte des Mittelalters) und in die gothische (während der spätern). Den ethnographischen Beigeschmack, den beide Ausdrücke haben, muß man übersehen, da sie der Sache nach das Richtige meinen, nämlich das zwiefache Stylprincip, welches diesen beiden Kunststufen zu Grunde liegt. Der noch ascetisch düstere, beengte Geist des frühern Christenthums gab sich im byzantinischen Kirchenbau die gedrückten Deckengewölbe, den wieder zur Grundfläche hinabsinkenden Halbkreisbogen in den niedrigen Portalen, in den schmalen, kleinen Fenstern u. s. w., die dann das träumerische, ängstliche Halbdunkel im Innern der Kirchen erzeugten, das wiederum mit der Weltfeindschaft jenes frühern Christenthums harmonirte. Die freiere Auffassung des spätern Christenthums dagegen schwang sich auch zu freiern Formen aus, wie sie in der Gothik sich verkörpert haben, vor Allem zum Spitzbogen als dem durchgehenden Stylprincipe, wie es in dem obern Abschluß der Portale und Fenster, in den Deckengewölben und den pyramidalisch gegipfelten Thürmen zum Ausdruck kommt. — Auf allen diesen Gebieten ist es das Verhältniß von Geist und Materie, von Inhalt und Form, welches jene stylistischen Unterschiede und Stufen aus sich erzeugt hat und daher auch von der darstellenden Kunstgeschichte als das maßgebende Theilungsprincip adoptirt worden ist. Es wird fortan keine wahrheitsgemäße Geschichtsbehandlung irgend einer Kunst mehr geben, wenn sie nicht zu diesem einfachsten Verhältniß als der Basis der historischen Theilung zurückgreift. Ist mit diesem Grundprincipe auch für die nähere Eintheilung, für die detaillirte Gruppirung noch Nichts gewonnen — jedenfalls ist eine feste Stelle gegeben, wo der Historiker sicher steht und wo sich ihm der Blick auf die weitern Wege, auf die Anordnung der umgebenden Erscheinungen bei aufmerksamer Umschau von selbst schärfen wird; die Methode, das

Princip ist gefunden, mit dessen Hülfe sich eine sachgemäße Theilung des betreffenden Kunstgebietes irgendwie ergeben muß.

Ist nun das hier aufgestellte Theilungsprincip als das einfachste und fundamentalste für sämmtliche Künste erkannt, so muß vermittelst seiner auch für die Geschichtschreibung der Musik das maßgebende Princip gefunden werden können. Auch auf musikalischem Gebiet muß sich etwas Analoges ausfindig machen lassen, als was die obigen Unterschiede des Symbolischen, Klassischen und Romantischen oder die stylistischen Gegensätze des strengen und schönen, des byzantinischen und gothischen Styls auf dem ihrigen sind. Es muß auch hier eine Theilung möglich sein, die nicht wieder äußerlich nach Jahrhunderten oder Epochen, nach Tonsetzern oder Tongattungen scheidet und verbindet, sondern die aus dem Entwickelungsgange der Musik selbst, aus der wachsenden Herrschaft des Inhalts über das Tonmaterial genommen ist. Und einer solchen Theilung kommt man allmälig auf die Spur, wenn man zunächst die Tonwerke eines Zeitraums unter einander vergleicht und inne wird, daß sich stehende Züge von gegenseitiger Ähnlichkeit, von Übereinstimmung darin finden, welche auf ein gemeinsames Gestaltungsgesetz schließen lassen. Unwillkührlich rücken die Werke eines solchen Zeitraums zu einer Gruppe zusammen; die des nächstfolgenden ergeben vielleicht eine ähnliche Gesetzmäßigkeit des Bau's, und zwar schon in vollkommnerer Weise, mit sichtbaren Verbesserungen in dieser oder jener Hinsicht, und ordnen sich dadurch zu einer ähnlichen Gruppe. Mehre solche kleinere Zeiträume sodann werden, bei fortgesetzter Vergleichung, wiederum ein weiteres Einheitsgesetz der Struktur erkennen lassen, welches eine größere Epoche unter sich begreift; und dasselbe wiederholt sich vermuthlich im Verlaufe späterer Jahrhunderte in analoger Weise: auch hier zunächst kleinere Gruppen und sodann größere Massen. So gelangt man, von der Erforschung des Details immer weiter steigend, schließlich zu einfachen, die betreffenden Einzelnheiten in sich befassenden Hauptepochen: ein einfacher, wohlgeordneter Plan voll symmetrischen Ebenmaßes, eine große logische Periodisirung ist gefunden. Und diese ist nicht etwa das Produkt des Forschers, ein Phantom seines Scharfsinns, sondern es ist die gestaltende und ordnende Idee selbst, welche dem realen Geschichtsverlaufe diesen planvollen Gang gegeben und ihn jetzt dem denkenden Forschergeiste nur erschließt. Irrig würde es dagegen sein, wollte man den umgekehrten Weg einschlagen und sich für das chronologisch vorhandene Material zuerst

nach einer Haupteintheilung etwa in zwei Hälften, in drei oder mehre Hauptabschnitte umsehen, wollte man zuerst nach den großen Wendepunkten fragen, wo im stetigen Fortgange der Entwickelung ein Princip sich erschöpft hat und ein neues zu walten beginnt. Vielmehr ergiebt sich solch eine Gruppirung in große Massen nur, wenn man diese zuvor aus mehren kleinern hat entstehen lassen; und diese wiederum werden nur gewonnen, wenn man zuvor die einzelnen Werke eines kleinern Zeitraums unter einander ähnlich, von dem nämlichen Bildungsgesetze beherrscht gefunden hat. Einzig und allein das genetische Verfahren, das ein Werk nach dem andern seiner Detailforschung unterzieht, die erste Gruppe mit der nächstfolgenden vergleicht und so, prüfend und gegen einander abwägend, immer größere Zeiträume in seinen Gesichtskreis faßt — dieses allein führt schließlich zu dem lohnenden Resultate einer symmetrischen, aus dem Entwickelungsgange selbst resultirenden Gesammtpartition. So allein baut sich eine Systematik und Architektonik auf, die ebenso fest begründet in ihrer Unterlage, wie klar und überzeugend in ihrer Detailausführung ist.

Von dieser Überzeugung geleitet und diesem heuristischen Verfahren folgend, habe ich es unternommen, eine Periodisirung der Musikgeschichte aufzustellen, die, abweichend von den bisherigen Leistungen auf diesem Gebiet, als neu in ihrer Art erscheint und daher auch nur als bescheidner Vorschlag sich der Prüfung gleichstrebender Fachgenossen darbietet. Daß es zunächst Untersuchungen über das musikalische „Lied" waren, die mich auf diesen Versuch leiteten, ist für den vorliegenden Gegenstand zwar an und für sich gleichgültig, kann jedoch dafür Bürgschaft ablegen, wie ungesucht ich auf den Gegenstand geführt worden bin und wie zwingend sich mir das Bedürfniß einer objektiven Theilung der Musikgeschichte aufnöthigte. Der Entwickelungsgang des Liedes ist zunächst der längste: einmal, weil das Lied die älteste Musikgattung ist, diejenige, mit der die werdende Musik überhaupt begann, da einstimmige Tongänge oder Tonreihen — also etwas dem einstimmigen Liedsatze Ähnliches — das Früheste waren, was die sich bildende Tonkunst im ersten Kindheitsalter hören ließ; sodann aber auch, weil das Lied die lebensfähigste, zäheste Musikgattung ist, die, durch alle Entwickelungsphasen der Tonkunst hindurchklingend, sich bis auf den heutigen Tag ungeschwächt forterhalten hat, während andere erst später zum Vorschein gekommen oder wohl wieder ganz verschwunden sind. Ferner ist der Entwickelungsgang des Liedes einfacher und stetiger, als der irgend einer andern Musikgattung: er ist

gleichsam nur eine gerade Linie, die, noch unentstellt von umhüllenden Massen, den straffen, ungestörten Entwickelungsfortschritt und die dabei etwa hervortretenden Einschnitte und Wendepunkte am Deutlichsten erkennen läßt. Außerdem drängt sich bei keiner andern Musikgattung die Übereinstimmung des Entwickelungsganges mit dem Entwickelungsverlaufe der Musik im Ganzen so schlagend auf, als wiederum beim Liede, einfach deshalb, weil die Tonkunst selbst während ganzer Jahrhunderte noch Nichts weiter war, als einstimmiger Tongang oder, wenn man will, Melodie, was ja das Lied gleichfalls war und allezeit gewesen ist, und weil außerdem in aller Musik, auch in ihrer spätern, reicher entwickelten Gestalt, das melodische, dies eigentlich liedmäßige Element, der durchgehende Faden bleibt, der auch durch die vollste Drapirung der Harmonie und durch das zerflatternde Figurenspiel der virtuosesten Technik noch merkbar hindurchscheint. Ist nun aber der geschichtliche Gang des Einen zugleich der des Andern, so muß nicht bloß der Mangel einer objektiven Periodisirung der Musikgeschichte im Ganzen bei der geschichtlichen Betrachtung des Liedes am Unmittelbarsten empfunden werden, sondern es muß sich bei letzterer auch die Nothwendigkeit einer solch objektiven Theilung am Fühlbarsten herausstellen. Für diese Behauptung aber, eben weil sie hier zum ersten Mal ausgesprochen wird, liegt es mir ob, den Nachweis zu führen, den Nachweis, inwiefern die von mir für die Geschichte des Liedes aufgestellte Periodisirung auch für die Musikgeschichte im Allgemeinen Gültigkeit habe.

II. Versuch und Begründung einer objektiven Periodisirung der Musikgeschichte.

Ich behellige den Leser hier nicht mit dem kleinlichen Nachweise, wie ich, den oben angedeuteten genetischen Weg verfolgend, meine historischen Untersuchungen über das „Lied“ von Anfang angestellt habe, wie ich, ganz in der angegebenen Weise, mit aufmerksamer und immer wiederholter Betrachtung des Einzelnen begonnen, diese Betrachtung sodann auf das Zunächstliegende gerichtet und Beides nach Unterschieden und Gleichartigkeit mit einander verglichen habe; wie das nämliche Verfahren mit den Werken des folgenden und späterer Zeiträume wiederholt wurde und

sich auf diese Weise zuerst das Bildungsgesetz für einen kleinern Zeitabschnitt, allmälig aber auch das übergreifendere für einen längern ergab. Lieber beginne ich sogleich mit dem Resultat, zu welchem ich auf jenem Wege gelangt bin, nämlich mit der Entdeckung jenes Grundverhältnisses von Inhalt und Form, von Empfindungsgehalt und musikalischem Ausdruck, welches ich im Totalverlaufe der Entwickelung sich durchführen und sich zu zwei großen Haupthälften mit symmetrischer Untergliederung auseinanderlegen sah.

Das Lied ist, weil die kleinste Musikgattung, auch der reinste Spiegel der Musik, das treueste Miniaturbild ihrer Gesammtentwickelung. Alle Gegensätze, in welche der Totalverlauf der Musikgeschichte sich individualisirt, alle Fortschritte und Bereicherungen, durch die sich das Gebiet der Tonkunst erweitert, alle kleinen Modifikationen und Gruppen, welche sich aus dem Gesammttableau als geschlossene Genrebilder herausheben, treten in dem geraden Linienzuge der Liedgeschichte am Wahrnehmbarsten vor's Auge. Da ferner der lyrische Empfindungsgehalt, diese eigentliche Substanz der Tonkunst, vornehmlich das Wesen des Liedes ausmacht, so muß an letzterm auch am Ersichtlichsten sein, ob die Musik irgend eines Zeitraums sich dieses ihres eigensten Wesens schon bemächtigt hat, oder ob es ihr noch fehlt; am Liede muß es am Frühesten und Klarsten hervortreten, ob der einstimmige Gesang bloß dazu gedient hat, gewisse Worte in Tönen zu recitiren, ob man ihn zur Folie bloßer Formoperationen benutzt hat, oder ob man schon wirklich zu singen, den Gefühlsgehalt des Textes in ausdrucksvollen Melodien wiederzugeben verstand. Dieser Gegensatz tritt in der Geschichte des Liedes sehr bemerkbar zu Tage. Bis auf Bach und Händel hört man, von den Volksmelodien abgesehen, in der Geschichte der Musik kein wirkliches Lied. Vor ihnen ist das sogenannte Lied, wie aller Gesang, entweder bloße Tondeklamation des dichterischen Textes oder bloß theoretisches Formexperiment. Erst die beiden Genannten stimmen empfindungsvolle Weisen an und beseelen den einstimmigen Tongang mit lyrischem Ausdruck; sie Beide bezeichnen den großen Wendepunkt in der Geschichte des Liedes, den Übergang von theoretischen Formversuchen zur sprechenden Wiedergabe der seelischen Textempfindung. Und auf diesem Wege schreitet die herangereifte Tonkunst nach ihnen weiter fort, intensiv in die Tiefen des dichterischen Textes eindringend, extensiv das erschlossene Seelenleben zu immer reichern Formen und Gattungen herausarbeitend.

Das Nämliche nun gilt, wie sich in der folgenden Ausführung zeigen wird, von der Musik im Ganzen. Auch ihre Geschichte tritt zu dem großen Gegensatze einseitiger, propädeutischer Formstudien, in denen ihr wahres Wesen noch gebunden bleibt, und sprechenden Empfindungsausdrucks, womit sie zur Freiheit und Selbständigkeit erwacht, auseinander. Diese Scheidung zu zwei großen Hälften — zu welcher man, wie gesagt, nur auf dem oben angegebenen Wege der Detailbeobachtung gelangt — ist, eben weil sie auf dem allgemein künstlerischen Urverhältniß von Inhalt und Form basirt, die fundamentalste und darum die logisch richtigste, die praktisch annehmbarste. Sie ist es daher auch, welche der Verfasser seinem Periodisirungsversuche zu Grunde gelegt und in deren großes Fachwerk er die kleinern Zeiträume mit ihren noch kleinern Gruppen und Einzelerscheinungen in konsequenter Unterordnung eingezeichnet hat. Daß er dabei nur eine gedrängte Übersicht, keine erschöpfende Ausführung giebt, wird man gutheißen, wenn man bedenkt, daß es nur erst auf den Grundplan, auf die einfache Überschau über das Gesammtgebiet ankam. Ausführlichkeit, Motivirung des Einzelnen, Zusammenhang zwischen dem Verwandten würde die klaren Grundlinien nur verdecken und die beabsichtigte Übersicht erschweren. Ich bin weder erschöpfend und vollständig, noch genau gewesen, um desto überzeugender sein zu können; fehlende Namen und dergl. wird der kundige Leser an den betreffenden Stellen von selbst einreihen. Nur bei der Charakterisirung des jedesmaligen Standpunktes der einzelnen Perioden, des sie beherrschenden methodischen Principes habe ich mich etwas länger verweilt, weil gerade hierin das Eigenthümliche meiner Behandlung liegt. Aus demselben Grunde sind auch nur die tonangebenden oder wenigstens die charakteristischen Meister, als die Träger und Zeugnisse des jedesmaligen Kunstgeistes, eingehender besprochen worden. Einzig die letzte Periode hat — zu meinem eignen Mißfallen — eine größere Ausdehnung erhalten, weil sich hier die mitwirkenden Bildungselemente der Gegenwart förmlich drängen und der mitlebende Zeitgenosse sie noch zu wenig in objektiver Ferne erblickt, um Bedeutsames und Geringfügiges zu unterscheiden.

Erste Haupthälfte: die Musik in der Gebundenheit der Formstudien.

Bei den Alten diente der Gesang, weil er erst in der Selbstbildung begriffen und noch nicht selbständige Kunst war, nur zur intensivern Accentuation der Dichtungsworte, im Mittelalter nur zur Entfaltung der theoretischen Technik, zur Befestigung im mehrstimmigen Tonsatze: zu seinem eigentlichen Wesen, zur tönenden Wiedergabe des Seelenlebens war er noch nicht erwacht, er blieb akustisches Rechenexempel, Verstandesoperation, Formstudium, das, gemischt aus Berechnung und Zufall, aus Irrthum und glücklicher Inspiration, das physische Rohmaterial der Töne nur erst zu untersuchen und zu ordnen, künstlerisch zu veredeln und ausdrucksfähig zu machen hatte. In dieser Gestalt aber ist die Musik gleichsam noch außer sich, in der Negativität ihrer selbst: sie hat sich noch nicht selbst erkannt, noch nicht selbst erfaßt, ist noch nicht zur Freiheit, zur Selbständigkeit vorgedrungen, mit ihrem flüssig gewordenen Material ihr wahres Wesen auszusprechen. Der Standpunkt der Musik in dieser ganzen ersten Hälfte, die sich bis Bach und Händel erstreckt, ist wesentlich Gebundenheit an Formstudien.

Das eigenthümliche Wesen der Tonkunst, als der Kunst der Gefühlsdarstellung und die daraus folgende Verspätung oder, wenn man will, Jugend der Musik bedingte diesen einseitig formalistischen Zuschnitt. Die Musik genoß, weil sie die Innenwelt der Gefühle zu versinnlichen hat, nicht den Vortheil der bildenden Künste, in den objektiven Formen der Natur und der Menschenwelt fertige Stoffe und normirende Vorbilder zu besitzen, denen sie sich nachbildend hätte anschließen können. Auch war es ihr nicht beschieden, schon im Alterthum die Schule der Formbildung, der technischen Bewältigung des Materials durchzumachen, die den bildenden Künsten, bei ihrer weit frühern Bekanntschaft und Pflege, zu Gute kam. Vornehmlich aber mangelte es der Musik Anfangs und noch viele Jahrhunderte, nachdem sie schon längst vorhanden war und praktisch ausgeübt wurde, an ihrem eigentlichen Inhalt, wir meinen an Gefühl; und hierin vor Allem haben wir den Grund zu suchen, daß sie sich ausschließlich auf die andere Seite des Verhältnisses werfen mußte, nämlich auf die Form, daß sie diese erst ausbilden und beherrschen lernen mußte, ehe sie an die Darstellung von Empfindungen denken durfte. Daß das Gefühlsleben dem sinnlich anschauenden, irdisch befriedigten Alterthum ein

fremder Begriff war und der Menschheit erst mit dem Christenthume, mit dem Bewußtsein von der Unendlichkeit des Göttlichen aufging, setzen wir hier als bekannt voraus. Wenn die Alten trotzdem Gesang und Instrumentalspiel übten, so kann jener noch nicht selbständige Gefühlssprache in Tönen, dieses noch nicht füllender Hintergrund des Seelenlebens und seiner ahnungsvollen Stimmungen gewesen sein; vielmehr sollte der sogenannte Gesang nur den dichterischen Wortvortrag durch stärkere Recitation steigern und die poetisch angeregte Feststimmung erhöhen; das Instrumentalspiel aber kann sich, da Harmonie den Alten unbekannt war, nicht über bloßes Unisonospiel mit dem Gesange oder über einstimmige Wiederholung des Gesanges erhoben haben. Selbst, was das Mittelalter an Gesang ausübte, nahm im Ganzen noch keine höhere Stufe ein. Allerdings hatte das Christenthum mit der Offenbarung der Gottheit als der ewigen, sich der Welt hingebenden Liebe auch die Beziehung des Menschen zu diesem liebenden Gott und Vater im Gemüth erschlossen. Aber wie das Christenthum seinem geistigen und sittlichen Gehalte nach den noch rohen Völkern unzugänglich blieb, indem es ihnen nur in der sinnlich imponirenden Form der Kirche und ihres Ceremoniells verständlich wurde, so blieb auch das subjektive Gefühlsleben selbst noch schlafend, unentwickelt. Was religiöser Prozeß des Gemüthes, was freie That, eigne Herzenserfahrung des Subjekts hätte sein müssen, konnte die Kirche nur als ein sichtbares Geschehen, als eine äußerliche Verkündigung oder Forderung dem Menschen gegenüber hinstellen, der Mensch nur in dieser Gestalt sich aneignen. Sie behielt die Geheimnisse des Glaubens, die Wunder der göttlichen Menschwerdung, die Vorgänge der Reue und Buße, die Gnade der Beseligung in ihrer Hand, ließ sie als ihre That außerhalb des Menschen stehen. Der Gott der Liebe wurde nicht Mensch, nicht lebendig und persönlich in den Individuen; er blieb erhaben jenseitig und nur mit den gleichfalls erhabenen Stimmungen der Andacht, der Bewunderung und mit den überverdienstlichen Werken der Zerknirschung und Zerfleischung war er anzubeten und zu versöhnen. Das Gefühl, als Beziehung des Subjekts zum Göttlichen und als dunkle Bewegung dieses Göttlichen in der Brust des Subjekts blieb der Menschheit des Mittelalters fremd. Auch jetzt noch rang sich die Musik nicht zu ihrem wahren Begriffe und Dasein empor; auch jetzt noch blieb sie gesungene Textrecitation, entweder einstimmiger oder künstlich verschlungener Gesang. Eben, weil ihr der eigentliche Inhalt, die Empfindung, noch fehlte, nahm sie

wenigstens deren äußeres Vehikel, nämlich das Wort zum Inhalt und suchte sich dessen, ebenfalls nur erst in ganz äußerlicher Weise, zu bemächtigen, indem sie den Sylben und Worten Töne gab, die Wortfolge in Tongänge umsetzte und solche Tongänge entweder einstimmig oder allmälig in krauser, künstlicher Verschlingung hören ließ. Alle diese Umstände vereinigen sich, die Musik des Alterthums und des christlichen Mittelalters noch nicht über die bloß äußerliche Formgestaltung hinauskommen zu lassen.

Einseitige Formstudien sind es, wenn die werdende Musik, um sich zunächst das einfachste und unentbehrlichste Element, die Melodie, zu schaffen, mit der Aufreihung einzelner Töne zu Tongängen beginnt, in denen der Gesang, im ängstlichen Anschluß an die Textworte, deren Sylben eine nach der andern zum Tönen bringt und sich demzufolge auch rhythmisch den Maßen der Dichtung anschließt. Etwas Anderes aber erlaubte die damalige Kultur nicht. Die Empfindung war noch nicht geweckt, die Musik noch zu wenig entwickelt, das Interesse noch überwiegend ein dichterisches, auf die nationalen oder religiösen Texte als solche gerichtetes. Diese lauter zu recitiren, wirkungsvoller zu machen, war das einzige Bemühen, der schüchterne Anfang des Gesanges. Nicht mehr bloßer Wortvortrag und noch nicht wirklicher Gesang, war er das Mitteldinq zwischen Beidem oder ein Gemisch aus Beidem: ein halbes Singen, Sprechgesang, „Kantillation". Musik und Gesang waren nur deklamatorische Hülfsmittel, hatten nur rhetorische Bedeutung. (Erste, kantillirende Periode.)

Diese einstimmige Sylbenrecitation, worin sich Musik und Gesang ihre erste Form geben, beherrscht die musikalischen Anfänge des Alterthums und des Mittelalters selbst noch nach Erfindung der Harmonie. Griechen und Juden — die ersten und einzigen Völker des Alterthums, welche in kulturhistorischem Zusammenhange mit dem Geistesleben der abendländischen Menschheit stehen, die Griechen, indem sie die ersten Schöpfer einer schön menschlichen Kultur und — musikalisch — die Erfinder der Diatonik sind, die Juden, indem sie als die einzigen monotheistischen Vorläufer des Christenthums auch die Glaubensbasis der europäischen Welt und den spätern Kirchengesang haben mitbegründen helfen — Griechen und Juden bilden den Anfang dieser Entwickelungsreihe. Jene kantillirten ihre festlichen Nationalgesänge, ihre dramatischen Chorstrophen und geselligen Tischlieder, diese ihre hymnischen Tempelgesänge

und ekstatischen Recitative. Nicht anders kantillirten die germanischen Völkerstämme Mittel- und Nordeuropa's ihren wilden, rhythmisch accentuirten Naturgesang und ihre spätern, schon melodiös anklingenden Volkslieder, in welchen letztern sich daher die erste Regung von selbständigem Gesange ankündigt. Auch die frühesten Versuche im Kunstgesange blieben auf dieser Stufe stehen. Der Kirchengesang des Ambrosius (um 390) und Gregor's (um 600), jener rhythmisch belebt, dieser choralisch homophon, recitiren ihre frommen Psalmen- und Hymnentexte syllabisch. Der weltliche Gesang der provençalischen Troubadours und der deutschen Minnesänger (1100—1300), welche Kirchen- und besonders Volksmelodien nachahmen; die französischen Kontrapunktisten (Adam de la Hale und Guillaume de Machault um 1300), welche Volkslieder unverändert aufnehmen und schon zu dramatischen „Liederspielen" aneinanderreihen; endlich die Meistersänger (1300—1600), welche in kirchlich beschränkter Weltfeindschaft das zur Geltung gekommene Volkslied wieder von der Hand weisen und damit zum todten Sequenzengesange der Kirche zurücksinken — sie alle behandeln den Gesang kantillirend, indem sie ihn streng den Textsylben und Textmaßen anpassen — die ersten Formstudien der werdenden Musik in Bildung der Melodie, des einstimmigen Tonganges.

Die einseitig monodischen Versuche der ersten Periode finden ihre Ergänzung in den ebenso einseitigen mehrstimmigen Bestrebungen der zweiten, der kontrapunktischen, und zwar mit gänzlicher Vernichtung des melodischen Elementes. Diese Periode, noch in den kantillirenden Gesang hinaufreichend, beginnt mit ungenau bestimmten, mißklingenden Tonzusammenstellungen (Hucbald um 900, Guido von Arezzo um 1000), gelangt aber durch fortgesetzte Experimente und schärfere Berechnung allmälig zur richtigen Unterscheidung von Konsonanzen und Dissonanzen (Franco von Cöln um 1220, Adam de la Hale um 1280, Marchettus von Padua und Johannes de Muris um 1300). Aber die Harmonie auf Grund der sieben „Kirchentöne" oder Tonarten wird nicht in der Weise der heutigen Musik gewonnen, so daß man jeden Ton als Atom eines selbständigen Akkordganzen faßte, sondern als bloßen Punkt der Tonreihe, mit dem durch wunderbar künstliche Führung der mitklingenden Tonreihen konsonirende Töne dieser übrigen Tonreihen zusammenfielen. Kurz, die Harmonie des Mittelalters ist noch kein selbständiges Akkordsystem, in welchem sich die füllende Resonanz des mit-

klingenden, in die Tiefe erzitternden Seelengrundes spiegelt, sondern nur ein mechanisch bewirkter Tonzusammenklang der bloß melodisch gedachten und geführten Stimmen (Cantores). Dieser Stimme gegen Stimme führende und die Stimmen durcheinanderflechtende Kontrapunkt (punctum contra punctum = nota contra notam), eine Erfindung der phlegmatisch beschaulichen und ausklügelnden Niederländer (Düfay um 1400, Ockenheim gegen 1500, Josquin des Prés um 1500) und allmälig auch nach Italien (Hadrian Willaert gest. 1563, Orlando Lasso gest. 1594) und nach Deutschland verpflanzt (Adam von Fulda, Stephan Mahu, Hermann Finck 1400—1500), beherrscht den kirchlichen wie den weltlichen Kunstgesang des Mittelalters, während das Volkslied niemals ganz aufhörte, seine naiven Weisen einstimmig erklingen zu lassen. Die Erfindung von Instrumenten und die Anfänge von Instrumentalmusik sind eine Folge der noch jungen Harmonie (die Orgel; die Menestriers in Frankreich, die Stadtpfeifer und Zinkenisten in Deutschland zwischen 1300 und 1400). Nothwendig arm an innerer Mannigfaltigkeit und an Entwickelungsfähigkeit, hat sich diese stereotype Weise der Gesangbehandlung nur extensiv bethätigen können. Der niederländische und vor Allem der italienische Kirchengesang (Orlando Lasso und Palestrina gest. 1594, Allegri, Vittoria, Joh. Gabrieli um 1600), ein Prachtbau voll strenger Architektur und erhabener, fast übermenschlicher Stimmungen, die etwas Unnahbares, Unseelisches an sich haben, sind die reifsten Schöpfungen dieser mechanischen, konstruktiven Gesangepoche. Beiden am Nächsten steht, durch den Ernst und die kirchliche Schwerfälligkeit des Verfahrens, das deutsche Volkslied in mehrstimmiger Behandlung (Liedersammlungen und -Bearbeitungen von Öglin, Ott, Finck, Forster, Schöffer, Lemaistre, Scandellus u. A. zwischen 1500 und 1600), wogegen das Madrigal, die Villanellen und Villoten Italiens, entsprechend der südländischen Lebhaftigkeit und Leichtigkeit, sich melodisch und rhythmisch gewandter zeigen (Marenzio, Gesualdo von Venosa um 1600).

Endlich regen sich unter der Decke dieser unnatürlichen Vielstimmigkeit Züge von gesunderer Empfindung und Gesangbehandlung. Der protestantische Choral, Anfangs mehrstimmig gesungen (Luther, Walter, Senfl nach 1500, Joh. Eccard gegen 1600), findet sich schließlich zum einstimmigen Gemeindegesange hindurch (Osiander 1586) und verweltlicht von da an allerdings mehr und mehr; feinere Nüancirung

der frommen Weisen, kunstreicheres Orgelspiel und weltlich anklingender Oratorienstyl schließen sich folgerichtig an (Scheidt, Pachelbel). In den Liedersammlungen gegen Ablauf dieser Periode, z. B. in Heinrich Albert's „Arien“ (1642 ff.), treten zwischen den mehrstimmigen bereits einstimmige liebliche Weisen hervor. Und die erste Oper Italiens („Dafne“ und „Eurydice“ in Florenz, 1595 u. 1600), welche das altgriechische Drama wiederzuerwecken sucht, war nur in der Weise zu Stande gekommen, daß zuvor der Sologesang und das Recitativ erfunden worden war (Caccini, Galilei, Peri um 1600) — die erste, bewußte Wiederauffindung des verloren gegangenen einstimmigen Gesanges. Gleichzeitig und ebenfalls schon mit Benutzung der Monodie entsteht durch Emilio del Cavaliere das erste, noch ganz weltliche und theatralische Oratorium. Die unwahre, gewaltthätige Kontrapunktik geht zu Ende, der einstimmige Gesang wird, bewußt und absichtlich, zum zweiten Mal geschaffen. Der Kontrapunkt hatte nur den Zweck und nur so lange Bestand, als das Tonmaterial theils erfunden, theils durchgearbeitet und geschmeidig gemacht werden mußte; die Musik dieses Zeitraums ist nur eine Studie im Tonsatze, rein kompositorisch (in der äußerlichsten, bloß mechanischen Bedeutung). In dieser rein formellen Aufgabe liegt ihre kunstgeschichtliche Berechtigung; sie war vorüber, sobald dies Ziel erreicht war.

Zweite Haupthälfte: die Musik in der Selbständigkeit des Empfindungsausdrucks.

Jetzt endlich, nach Durcharbeitung des Formmaterials, konnte die Empfindung, die principiell allerdings mit dem Christenthum erschlossen, aber faktisch erst nach der Befreiung der Gemüther durch die Reformation zur Geltung gekommen war, sich in die zubereitete Form ergießen, der Gesang konnte Seelenerguß, die Musik im Ganzen — und möglicher Weise auch durch andere Mittel und ohne Worte — Gefühlssprache werden. Dies das Wesen und die Aufgabe der zweiten Haupthälfte der Musikgeschichte, die, von Bach und Händel anhebend, bis auf die Gegenwart herabreicht: die Musik erhebt sich zur Freiheit und Selbständigkeit ihres wahren Wesens, zur Kunst der Gefühlsdarstellung. Früher fast allein auf den Gesang beschränkt, giebt sie sich jetzt, neben ihrer vokalen Seite, zugleich eine selbständig instrumentale, und die bisherige

Armuth an Mannigfaltigkeit erweitert sich zu einem immer wachsenden Reichthum an Gattungen. Nicht mehr des Worttextes bedürftig und an ihn gefesselt, schafft die Musik jetzt in ihrer eigensten Sphäre und mit ihren eignen Mitteln instrumentale, rein musikalische Gebilde und kehrt dann wieder, erstarkt an selbständiger Ausdrucksfähigkeit, zum Worte zurück, um in den umfangreichsten Gattungen der zusammenwirkenden Vokal- und Instrumentalmusik das menschlich Höchste auf ihrem Gebiete zu leisten. Vollstimmig und allseitig entwickelt, kann die spätere Produktion Neues nur mit Gefahr der Übertreibung und verkennender Vernichtung der Musik als solcher versuchen.

Sachgemäß zerlegt sich auch diese zweite Haupthälfte in zwei Perioden. In der ersten Periode erschließt sich der Musik erst die Vorhalle der Empfindung: die Gefühle sind nur die einfachsten und allgemeinsten, ihr Standpunkt ist der der Naivetät und ihre Äußerungen einander höchst ähnlich, ihre Formen kurz und knapp, ihre Tonmittel maßvoll und dünn, der Eindruck der des kindlichen Behagens, des sinnlichen Wohlgefallens. Die Gefühle sind mehr angedeutet, als in die Tiefe der persönlichen Selbsterlebung durchempfunden, daher auch ohne wahre Leidenschaft und feine Nüancirung. Das Empfindungsleben beschränkt sich auf bloße Stimmungen, die Darstellung auf allgemeine, nur skizzirende Umrisse. Die Oper nebst dem Einzelgesange, die Kirchenmusik und die Instrumentalmusik kommen der Reihe nach zur Ausbildung; aber die letztere, die in ihrer wortlosen Unbestimmtheit gerade auf das allgemeine Stimmungsleben beschränkt bleibt, ist das treueste Abbild des herrschenden Kunstgeistes und daher auch seine reifste Schöpfung. In allen Gattungen hat die Musik etwas Episches oder Plastisches, Maß und Ruhe charakterisiren sie, Feinheit des Details, Schärfe des individuellen Ausdrucks bleiben ihr versagt: die Musik dieser Periode ist plastische Stimmungsmalerei.

Die Oper — meist über mythologische Stoffe — bedarf, als die erste unter den genannten Gattungen, auch der frühesten Pflege und findet diese in ihrer Heimath Italien. Gleich Monteverde (um 1600) giebt ihr, auch vermittelst der freier gebrauchten Dissonanzen, eine gewandtere Textbehandlung und vor Allem leidenschaftliches Pathos; ebenso löst er schon die Instrumente vom Unisonospiel mit der Singstimme und erhebt das Orchester zum selbständigen Tonkörper mit eigner Darstellungsfähigkeit. Die Erfindung der Ouvertüre vor der Oper ist

das erste Produkt der durch Monteverde selbständig gewordenen Instrumentalmusik. Viadana zeigt zuerst die Möglichkeit, dem Gesange auch nur mit einem Instrumente eine geschmackvolle Begleitung zu geben, während Carissimi (um 1600—1650), in Monteverde's Richtung, den Gesang in's Melodiöse und Liebliche zu wenden, anderseits aber auch sprechender und dramatischer zu machen sucht. Scarlatti (um 1650—1730), allseitig begabt und produktiv, Durante, Leonardo Leo u. A. (1700—1800) bilden diesen sogen. großen oder ernsten Styl weiter, der, hinaus über die kontrapunktische Steifheit ihrer kirchlichen Vorgänger und noch frei von der melodischen Oberflächlichkeit der Spätern, den Höhepunkt der italienischen Oper bezeichnet. Der Verfall trat ein, indem man von der Opernmelodie die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks opferte und nur die äußerliche Schönheit, den Wohlklang stehen ließ. Schon Sacchini, Piccini, Leonardo da Vinci, Jomelli u. A. leiteten den großen Styl zu anmuthigen Formen über, woneben die virtuose Technik der Gesangkunst durch berühmte Singschulen und Sänger, vornehmlich in Neapel und Bologna, einhergeht. Aber in Cimarosa, Paesiello, obwohl glücklich in der dramatischen Komik, in Zingarelli, Salieri, Righini u. A. (um 1800) tritt die Entartung zu leerer Melodieherrschaft, fast ohne alle Charakteristik, entschieden hervor; harmonische und orchestrale Bereicherungen kommen daneben kaum in Betracht. Die Rettung von diesem Verfall sollte von Deutschland kommen.

Auch in Deutschland war die Oper Anfangs die italienische, an üppigen Fürstenhöfen mit verschwenderischem Pomp ausgestattet und durch italienische Sänger ausgeführt. Eine ernstere Tendenz nahm sie in der Hand deutscher Meister. Die „Daphne“ von Heinr. Schütz (um 1650) blieb ein vereinzelter Versuch; erst die Hamburger Mattheson, Händel, Keiser, Telemann (um 1700) und Hasse (nach 1700) huldigten mit Entschiedenheit der Richtung der bessern Italiener nach Wahrheit des dramatischen Ausdrucks. Aber ihre Vollendung erreicht die Oper erst durch Gluck (1714—1787), der durch die Verschmelzung von Text und Gesang der bahnbrechende Meister der dramatischen Deklamation, der Schöpfer eines wirklichen Operndrama's wurde, und durch Mozart (1756—1791), den unübertrefflichen Charaktermaler der dramatischen Figuren, in dessen Musik sich alle einzelnen Momente der Tonkunst, alle die getrennten Style der Epochen und Nationen zum ersten und einzigen Male wunderbar vereinigt zeigen: das Melodische wie das

Harmonische, Gesang wie Instrumentalmusik, deutscher Ernst wie welsche Tändelei, tragischer wie komischer Ausdruck — Alles ist bei ihm, dem Universalgenie, dem Höhepunkt der ganzen Musikgeschichte in nie wiederkehrender Vollendung beisammen. Glückliche Leistungen im kleinen Opernfach, wie die idyllischen Singspiele von Joh. Ad. Hiller und Reichardt und die komischen Operetten von Dittersdorf, sowie die niedern Wiener Volkspossen von Wenzel Müller, waren nur nach solchen Vorgängern möglich.

Frankreich, musikalisch ziemlich unselbständig und Anfangs gleichfalls von der italienischen Oper zehrend, gab sich erst durch Lully und Rameau (um 1700) einen nationalen Opernstyl mit der diesem Volke eignen scharf rhythmisirten und pointirten Melodik; Lully's verständige Deklamation arbeitete zugleich Gluck's Bestrebungen förderlich vor. Aber erst unter dem Einfluß dieser letztern in der dramatischen Musik bildet Frankreich theils die kleine komische Konversationsoper aus (Grétry, Dalayrac, Philidor, Monsigny, Isouard, Mehul, Boieldieu (um 1800), theils die große heroische Oper, die jedoch schon in das nächste Jahrhundert hereinfällt und dessen neuen Geist athmet (Salieri, Mehul, Lesueur, Cherubini, Spontini (1750—1850).

Daß es der Oper dieses Zeitraums hauptsächlich um den musikalischen Ausdruck zu thun war, zeigen die allseitigen Anstrengungen bei den verschiedenen Nationen. Jedoch bleibt's vorläufig auch bei diesem bloßen Bemühen; man merkt der Musik wenigstens das Streben an, nach der Befreiung aus kontrapunktischer Steifheit wirklich das zu sagen, was im Texte liegt. In der That gelingt es ihr, den ungefähren Sinn der Worte, den allgemeinen Charakter der Situation zu treffen, wobei sich zugleich die nationalen Unterschiede des Naturells und der musikalischen Begabung in einem Mehr oder Minder des Ausdrucks, im Übergewicht des Melodischen oder Rhythmischen wiederspiegeln. Aber diese ungefähre Wiedergabe der Textworte ist für jetzt das Höchste, wozu die Musik es bringt. Selbst die Häupter des ganzen Entwickelungszuges, Gluck und Mozart, so wahr sie deklamiren und so scharf sie charakterisiren, geben doch mehr das Totalbild der dramatischen Gestalt, die allgemeine Stimmung der Situation, ohne schon das einzelne Wort, die feinsten Nüancen, die Spitzen der Empfindung zu versinnlichen.

Auch der Einzelgesang, aus langjähriger Erstarrung des Gefühlslebens zugleich mit dem Aufschwunge der poetischen Lyrik sich erho-

lend, gefällt sich in typisch allgemeinen Weisen. Kurze, liedmäßige Sätze in engem Umfang und mit sehr ähnlicher Melodieführung, häufig dieselben Tonfälle, dieselben Modulationswendungen und Figuren wiederholend und durch diese naive Einfachheit nicht selten an das Volkslied erinnernd, sind auch sie nur kleine Stimmungsbilder in andeutenden Umrissen, aus denen der Gefühlsinhalt des Textes nur ungefähr und im Total herausklingt; es sind Strophenlieder mit weitfaltiger Melodie, der sämmtliche Textstrophen wohl oder übel untergelegt werden. So bei Joh. Ad. Hiller, bei dem höchst volksthümlichen, heitern J. A. P. Schulz, bei Reichardt, dem eigentlichen Goethesänger, und bei Zelter mit seinen würdevollen Balladen in knappem, gedrungenem Styl.

Ähnlich gestaltet sich das Gesammturtheil über die Kirchenmusik dieser Periode: auch sie beharrt in der Zeichnung allgemeiner Stimmungsumrisse, wie dies freilich im Wesen aller religiösen Kunst liegt. Denn es ist ein zweifelhaftes Vorrecht derselben, allgemein und unplastisch zu bleiben, weil es ihren überweltlichen Stoffen an sinnlicher Realität, ihren Gestalten und Gefühlen an scharfer Begrenzung fehlt, wodurch sie der stofflich formenden Kunst zugänglich werden könnten. Alle religiöse Kunst ist von vornherein zu einer gewissen Unnahbarkeit der Darstellung prädestinirt und daher auf das bloß andeutende Symbol, auf die Allegorie, das Gleichniß u. s. w. angewiesen; nur allgemeine Stimmungen vermag sie hervorzubringen; anschauliche Klarheit und treffender Ausdruck liegen außerhalb ihrer Macht. Die Kirchenmusik jenes Zeitraums, gegen Ende der vorigen Epoche in den Niederlanden zum Schweigen gekommen und in Italien allmälig zu künstlichem Pathos entartet, feiert jetzt in den Tiefen des deutschen Gemüthes ihre höchste Koncentration und ihren produktiven Abschluß. Seb. Bach und Händel (jener 1685—1750, dieser 1685—1759) sind die äußersten Vorposten musikalischer Ausdrucksfähigkeit auf diesem Gebiete und, beiläufig gesagt, auch die Vollender der Kontrapunktik; über diese Vollendung hinaus ist keine Entwickelung mehr möglich: die Kirchenmusik gelangt in diesem Zeitraum und durch diese beiden Großmeister principiell zu ihrem Ende: sie ist fromme Stimmungsmalerei in höchster Vollkommenheit. Bach repräsentirt die transscendentale, in die Tiefen und Wunder der göttlichen Liebe versinkende Andacht in unendlich empfindungsinnigen Melodien und tiefsinnigen Stimmenverflechtungen, Händel, von der Oper herkommend, die menschlich rationale, weltfreudige Frömmigkeit in kräftigen, drastischen Weisen und überwältigenden Chormassen. In der

dramatischen Recitation wie in der fließenden Melodieschönheit leisten die Passionen, Messen und Kantaten des Einen und die Oratorien des Andern das Höchste. Schon die nächsten Epigonen Beider, wie Graun, Rolle, Homilius, Hasse, J. A. Hiller, Vogler u. A. bezeichnen, trotz des ernstesten Strebens, den Verfall der Kirchenmusik. Gleichzeitig findet in Italien die edle Einfachheit und Erhabenheit des alten „Palestrinastyls" noch einen letzten Nachhall in Lotti, Marcello (um 1700) und Caldara (nach 1700).

Die Instrumentalmusik ist von Grund aus eine deutsche Erfindung. Schon zur Reformationszeit waren in Deutschland eine Menge Instrumente in Gebrauch, während Italien fast ausschließlich den Gesang kultivirte: zumal die Laute erfreute sich allgemeiner Beliebtheit. Aber das Instrumentalspiel beschränkte sich während der frühern gefühlsarmen Epochen auf das Unisono mit der Singstimme oder auf inhaltlose Ausfüllung der Gesangpausen. Erst jetzt erstarkt es, von der wach werdenden Empfindung zum Leben gerufen und mit Gefühlsinhalt geschwellt, zur selbständigen Gattung. Mit kleinen Kompositionen für Klavier beginnend, wie der „Suite", in der noch S. Bach thätig war, und sodann der „Sonate", die von Kuhnau (um 1700) und entschiedener noch von Em. Bach (um 1750) geschaffen wurde, wagt sie sich jedoch bald an die größere Gattung der „Symphonie", als deren Begründer, wenngleich nur erst in skizzirtem Grundriß, derselbe Em. Bach betrachtet werden muß. Er ist, theils durch die Schöpfung der Symphonie, theils durch die Hinüberleitung der Musik in's Weltliche und Subjektive überhaupt, der unmittelbare Vorläufer Haydn's und der Haydn'schen Instrumentalwerke.

Haydn (1732—1809) ist der Vater der ganzen neuern Instrumentalmusik, hauptsächlich des Quartetts und der Symphonie, Mozart (1756—1791) sein Geleitsmann und Nebenbuhler in den genannten Gattungen, zu denen bei ihm noch die Klaviersonate und das Klavierkoncert treten. Bei ihrer Neuheit ist diesen Gattungen der Stempel des Embryonischen, Kinderähnlichen aufgedrückt. Die Empfindung hat noch etwas schematisch Vorgeschriebenes und durchläuft den einfachen Gegensatz des munter Belebten und ruhig Gefühlvollen: ein Allegro, ein Andante und ein Rondo sind im Ganzen die stehenden Sätze. Die Struktur derselben ist stereotyp gleichförmig; die Motive, aus denen sie sich zusammensetzen, sind kurz, der Periodenbau knapp, der Ausdruck, innerhalb der beschränkten Mittel, überall maßvoll — der Gefühlsstandpunkt ist wesent-

lich der der Naivetät. Bei Haydn bekommen wir lauter kindliche, vorherrschend heitere Weisen zu hören, die sofort verständlich sind und mit glücklichem Behagen erfüllen; ein unschuldiges Gemüth spricht zu uns, das, wie in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, noch in idyllischem Bunde mit der Natur steht und mit Thieren und Blumen kindlich zu reden weiß. Die Leidenschaft, die nur selten hervorbricht und auch dann mehr des künstlerischen Gegensatzes halber als wirklich empfunden, geht weder tief noch hält sie lange an; mit dem Ernst wird noch nicht wirklich Ernst gemacht. Bei Mozart erscheinen die Gefühle schon männlich bewußter, treten mit mehr Grazie, mit Noblesse auf; auch ist Mozart durch Genialität der Erfindung, sowie durch Gewandtheit und Glätte der Behandlung im Vorzug. Bei Beiden aber haben die Gefühle sich noch nicht zur Mannigfaltigkeit schattirt, sind noch nicht von schroffen Affekten unterbrochen, gipfeln sich noch nicht zu leuchtenden, scharf accentuirten Höhepunkten, zeigen noch nirgends frappante, erschütternde Züge: überall halten sie sich auf erlaubtem Boden, in edeln Maßen und prägen sich zu breiten, allgemein menschlichen Stimmungen aus, die gerade in diesen maßvollen Formen ihren adäquaten, klassischen Ausdruck finden: die Werke beider Meister sind instrumentale Stimmungs- oder Situationsbilder. Von ihren kleinern Nachfolgern Rosetti, Pleyl, Gyrowetz, Wranitzky, Hoffmeister, Feska, Romberg u. A. (um 1800) nicht weiter gebildet, wurde die Instrumentalmusik, besonders das Streichquartett, nur in die bürgerlichen Kreise des Dilettantismus getragen und die erste Form der populären Hausmusik.

In der zweiten Periode dieser zweiten Haupthälfte, die mit Beethoven beginnt, tritt die Musik — und zwar fast ausschließlich auf deutschem Boden — in das Heiligthum der Empfindung selbst und steigert sich zu wirklicher Empfindungssprache. Die Anerkennung des Subjektivismus, des rein Menschlichen, diese bewegende Idee der Neuzeit, schon von der Reformation einseitig auf kirchlichem Gebiete versucht, aber hier gar bald in's Stocken gerathen, wurde jetzt, als letzte Konsequenz jener geistigen Bewegung, auf alle Gebiete des Lebens gleichmäßig ausgedehnt. Äußerlich in der französischen Revolution zu gewaltsamem Ausbruch gekommen, manifestirte sie sich im Geistesleben der modernen Völker als autonomes, antikirchliches Selbstbewußtsein, als wissenschaftliche Specialforschung, als Besitzergreifung der Natur nach ästhetischer wie nach technischer Seite, als erweitertes und vertieftes Empfindungsleben.

Wurde das Unendliche im Endlichen, im menschlichen Innern präsent angeschaut — wie dies in der modernen Weltanschauung geschieht —, so durchdrang es auch das Gemüth, und die Gefühle bekamen eine unabsehbare Perspektive, eine unendliche Resonanz. Das Gemüth entfaltet daher nicht bloß den ganzen Reichthum seiner Empfindungen — darunter sogar den Humor —, sondern jede einzelne gewinnt auch an Wärme, an Intensität, erzittert bis in die letzten Schlupfwinkel des Herzens, wird bis in das heimlichste Versteck des individuellen Privatlebens belauscht. Selbst die fremdartige Gefühlsweise entfernter Nationen und die Melodien origineller Naturvölker sucht die moderne Musik sich zu assimiliren.

Diese aus dem unendlichen Inhalt entstehende Romantik der Kunst entzieht sich, genau genommen, der formellen Darstellbarkeit. Soll sie dennoch in künstlerische Formen gefaßt werden, so muß sie diese nothwendig ausdehnen, durchbrechen, verflüchtigen. Mit der in's Unendliche hinübertönenden Empfindung wächst auch die nachringende Form in die Höhe, in die Weite und verliert sich zuletzt, wo dem titanenhaften Streben das Bewußtsein der Begrenzung, des Maßes, der Glaube an die Selbständigkeit der einzelnen Kunst abhanden kommt, in kunstwidrige Formlosigkeit, die sich irrthümlich als höherer Standpunkt, als der triumphirende Gipfelpunkt des ganzen bisherigen Entwickelungsganges geberdet.

Mit diesem neuen Principe der Unendlichkeit, der Romantik aber bot sich zunächst der dichterischen Lyrik (besonders seit Goethe) und in ihrem Gefolge auch der Musik eine unendliche Fülle dankbarer Stoffe, noch unverbrauchter Gefühlskreise, die der musikalischen Darstellung sich erst jetzt erschließen, sowie, nach formeller Seite, die verführerische Aufgabe neuer und größerer Gattungen, feinerer, präciserer Detailzeichnung, dramatisch bewegter Lebendigkeit. Nicht bloß die Empfindung ist tiefer und universeller geworden: nein, auch ihr Ausdruck ist schärfer, sprechender, dramatischer. Wir nennen daher diese letzte Periode der Musikgeschichte die Periode der dramatisirenden Empfindungssprache.

Die Geschlossenheit des klassischen Kunstwerks zerbricht, aber die gelockerte Form schärft sich für die verfeinerte und vertiefte Empfindung; sie löst sich nur, um sich für den Ausdruck neuer Offenbarungen, der zartesten Bebungen des Gemüthslebens, neu zusammenzusetzen. So erst, nach sprechender Darstellung der Gefühlsnüancen strebend, kommt die Musik zu ihrem eigentlichen Wesen, wird realistisch, wahr. Alle Eigenthümlichkeiten der neuern Musik lassen sich auf diese Tendenz, auf diesen metho-

dischen Fortschritt zurückführen. Sowohl die ganze Instrumentalmusik unserer Zeit strebt auf den Anschluß an das Wort, auf erschöpfende Wiedergabe der dichterischen Empfindung los — weshalb sie sich gern mit einer bestimmt ausgesprochenen Idee verknüpft, diese oder jene Dichtung umschreibt oder malt —, wie anderseits die Gesangmusik auf dem Wege ist, sich aus allgemein gehaltener Melodik zu entpuppen und zum prägnanten Wortausdruck zuzuspitzen.

Beethoven ist die koncentrirte, noch unentfaltete Verkörperung dieses neuen Geistes, seine Schöpfungen die bahnbrechenden und weckenden Signale zu bewußterer, tendenziöserer Produktion. Lebensvoll wie es ist, vertheilt sich das in ihm, dem Einzigen, beschlossene Princip in der Folge an getrennte Individualitäten, an eine Menge kleiner Talente; und neben die von Beethoven fast ausschließlich gepflegte Instrumentalmusik stellen sich ebenbürtig auch die übrigen Gattungen. Beethoven, auf der Grenzscheide zweier Perioden, ist der Knotenpunkt der modernen Musik, wo sie, auf ihrem Gange einen Augenblick stillstehend, sich in die Tiefe sammelt. Aber nach ihm kommt die Tiefe zu Tage, das volle Gefäß legt seinen Inhalt bloß und dieser ergießt sich sowohl in eine unerschöpfliche Produktion wie in eine nicht minder massenhafte Ausübung: die moderne Musik geht in die Breite, in demokratische Verflachung. Die eigentliche Fortentwickelung ruht auf den Schultern weniger genialen Träger, die große Majorität dagegen rekrutirt sich aus den „Industriellen“, die das neue Princip gedankenlos ausbeuten und mit geschäftiger Hast zu sinngefälligen Machwerken verarbeiten. Erstere allein haben bleibendes Verdienst: ihnen ist die Musik noch eine schöne Kunst, der nur der keusche Sinn seine weihevollsten Eingebungen darbringt. Den Andern ist sie eine Erwerbsquelle, ein Tummelplatz ihrer Eitelkeit: nur werthlose, handwerksmäßige Bagatellen, höchstens mit dem Reize bestechender Klangschönheit, bringen sie haufenweise zu Markte und werfen sie in's unterhaltungsbedürftige Publikum. So ist zwar die Musik ein sehr wesentliches Kulturelement der Neuzeit geworden, aber der Dilettantismus ist ihr abschreckendes Gegenbild. Nur die Kulturgeschichte hat von ihm Notiz zu nehmen, die Musik als Kunst zieht keinen Gewinn daraus.

Für die Entwickelung der modernen Instrumentalmusik ist Beethoven (1770—1827) der Bannerträger; in ihr fast ausschließlich liegt seine praktische Thätigkeit, seine kunstgeschichtliche Mission. Der neue Geist steht seinen Schöpfungen auf der Stirn geschrieben, modi-

ficirt — im Vergleich mit der Vergangenheit — ihre ganze Gestalt. In den langathmigen Themen, in der selbständigen Stimmenführung, in der dramatischen Gegenüberstellung der Stimmen und Instrumentalgruppen giebt sich das weiter gewordene, seelenvollere Innere seinen Ausdruck. Beethoven's „Sonaten" sind jede ein Selbstbekenntniß, ein Seelengesang ohne Worte, einige darunter sogar ausgesprochene Seelengemälde, seine „Quartette" u. s. w. musikalische Dialoge der Gefühle und Gefühlskämpfe, die „Ouvertüren", meist zu bedeutenden Dramen, und die „Symphonien" sind riesenhafte Freskogemälde großer, ewiger Leidenschaften, musikalische Schlachten oder Tragödien des Seelenlebens, die der Meister mit dem eignen Herzblut geschrieben. In allen diesen Gattungen sind die thematischen Motive länger, vielsagender, die Melodieführung fließender, die Stimmen beredter, persönlicher, als während der vorigen Periode; der Sätze sind mehr als bisher, die Sätze selbst ausgesponnener, verschlungener; das Tonmaterial ist reicher und volltönender, der Ausdruck ungleich sprechender, pathologischer, der Eindruck zwingender, erschütternder. Aus dem Haydn-Mozart'schen Tonspiel in naiven Gefühlen hebt sich die charakteristische Situation, das individuelle Erlebniß; die vage Stimmungsmusik der Vorgänger artikulirt sich zur musikalischen Rhetorik und Dialektik — Alles nur, weil der Inhalt größer, das Pathos gewaltiger, die Empfindung innerlicher geworden ist. Endlich ringt sich die Instrumentalmusik, unbefriedigt von der wehmüthigen Wortlosigkeit ihrer Gefühle, zum verständlichern Gesange hindurch. Und im Gesange wiederum ist es nicht eine typisch allgemeine Weise, nicht die farblose Totalstimmung des Textes, die wir hören: nein, die Empfindung tönt aus dem Gesange und verkörpert ihre innersten Bebungen mit dramatischer Lebendigkeit zur feinsten musikalischen Miniaturmalerei. Auch die „Begleitung" zum Gesange, bisher dünn und dürftig, malt jetzt mit ihrem vollstimmigen Tongewoge den geheimnißvoll anklingenden, unaussprechbaren Hintergrund der singenden Seele.

Die Instrumentalmusik nach Beethoven's genialen Schöpfungen mußte nothwendig schwach bleiben. Schubert, der weiche, melodienreiche Lyriker, ist auch in seinen Sonaten, Quartetten, Symphonien u. s. w. lyrisch zerflossen, ohne Größe und Gedrungenheit, Spohr, durch Überfülle an Modulationen weichlich und sentimental, ist für die Weiterführung der Instrumentalmusik fast ohne Einfluß geblieben. Mendelssohn dagegen, ein elastisch vielseitiges Talent, das sich allen Stufen und

Gattungen wahlverwandt anschmiegt, durchhaucht auch die Instrumentalmusik mit dem Adel seiner Empfindung und übergießt sie mit jener geistreichen, vornehmen Glätte, gliedert sie zu jenem saubern Detail, das auch den Uneingeweiheten fesselt und über den Mangel an großem Inhalt hinweghilft. Als neues Gebiet erobert er der Instrumentalmusik das Feenhafte, Luftige: die Phantastik der Elfenklänge, der unheimliche Geister- und Hexenspuk, wofür er zugleich die reizendsten Charakterfarben der Instrumentalmalerei erfindet, ist seine genialste Seite. Daß er seine Orchester- und Klavierkompositionen gern an eine Dichtung anlehnt, daß er „Lieder ohne Worte“ schreibt, instrumentale Empfindungsergüsse voll Gesang und Seelenausdruck, beweist nur, wie dicht bereits das Gefühlsleben am Rande der Instrumentalwelt steht, um immer bewußter auch in diese einzudringen. Schumann, weniger formgewandt und zur Reife gediehen als Mendelssohn, dafür aber auch weit tiefer von Empfindung, ursprünglicher an Phantasie und Schöpferkraft, spannt auch seine Musik zu höherm Schwunge, durchseelt seine Weisen und Harmonien mit wärmerm Athem: ein tiefer Seelenzug geht hindurch, wie Rede und Herzenserguß klingen seine Instrumentalwerke. Kein Komponist ist weniger trocken, weniger bloß orchestral, als Schumann: überall singen seine Stimmen, immer sagt er etwas Bedeutendes, Tiefsinniges, immer und überall quillt ein großes, reiches Herz uns entgegen, das uns seine überschwängliche Seligkeit und Inbrunst offenbaren möchte. Noch mehr als Mendelssohn drängte es ihn zum Empfindungsausdruck, zum Anschluß an das Wort, zur Dramatisirung des instrumentalen Inhalts. Gleich von Anfang seiner Thätigkeit deutet er in kleinen Überschriften diesen Inhalt an: in den „Kinderscenen“ versinnlicht er sogar die Gefühlsweise, die Spiele dieses naiven Lebenskreises. Seine „Manfred-Ouvertüre“, seine „Musik zum zweiten Theil des Goethe'schen Faust“ u. s. w. sind tiefsinnige Commentare zum Empfindungsgehalt dieser Dichtungen. Und wer will läugnen, daß das Empfindungsleben in Chopin's Klavierkompositionen flüssiger, reizbarer, leidenschaftlicher, daß es elegischer und zerrissener ist, als in denen seiner Vorgänger Kalkbrenner, Hummel, Clementi u. s. w.? Die Tanzmusik sogar, die sich bei unsern Vorfahren mit einer schlichten Melodie in maßvollem Rhythmus begnügt hatte, ist heutzutage nicht bloß rapider und sinnloser: nein, sie sucht auch dramatisch die Beziehungen zwischen den Tanzenden, das Annähern und Zurückweichen, die Aufforderung und die Weigerung, männlichen Rittersinn und jungfräuliche Schüchternheit

im koketten Spiel orchestraler Gegensätze und Pikanterien zu veranschaulichen. Das Wesentliche in allen diesen Erscheinungen ist, daß die gesammte Instrumentalmusik auf Darstellung des Empfindungslebens hinstrebt, dem vom Worte getragenen Gesange und dessen prägnanterm Ausdruck nahe zu kommen sucht.

In der Opernentwickelung Deutschlands stehen Zumsteeg, Winter und Weigl (um 1800) mit der kleinen, singspielähnlichen Oper fast noch auf vor-Beethovenschem Boden. Erst Beethoven betont in seinem vereinzelt gebliebenen „Fidelio" das dramatische Princip mit ganzer Energie; und in den Schöpfungen Spohr's, M. v. Weber's, Marschner's, K. Kreutzer's u. s. w. athmet zum ersten Male der romantische Schwung der Melodie, die Wärme und Farbenpracht der Instrumentation, die charakteristische Wahrheit des dramatischen Ausdrucks in vollen Zügen, was wiederum mit dem echt deutschen Grundton ihrer Musik in engster Wechselbeziehung steht. Da über diesen romantischen Melodienschwung und die sinngemäße Textdeklamation kein natürlicher Fortschritt möglich schien, so erfand Meyerbeer den künstlichen, auf Effekt berechneten, daß er die nationalen Styleigenthümlichkeiten der deutschen, französischen und italienischen Oper mischte, Kirchliches und Weltliches, Geniales und Leichtfertiges hart neben einander stellte und den Glanz der äußern Ausstattung zu einem wesentlichen Faktor des musikalischen Drama's erhob. Seiner Begabung nach, die sich im „Robert" und den „Hugenotten" oft glänzend dokumentirt, hätte Meyerbeer in der Oper epochemachend werden können; aber seine musikalische Gewissenlosigkeit, sein künstlerischer Jesuitismus, der vor keinem Mittel zurückschreckt, ließ es ihn nur zum genialen Fabrikanten, zum spekulirenden Eklektiker bringen. Diese Methode der Stylvermengung, der Buntscheckigkeit — selbst das Volkslied spielt in der neuern Oper eine Lieblingsrolle — beherrscht auch noch die Erzeugnisse der Gegenwart, z. B. Flotow's, Rubinstein's, Benedikt's, Gounod's u. A. Vergebens sucht man darin nach Ansätzen zu einem nationalen Styl.

Daneben hielten die Franzosen Auber, Herold, Halévy, Adam u. A. in der heroischen wie in der Konversationsoper an dem nationalen Zuge des Rhythmischen, der markirten Deklamation fest, während die Oper Italiens, trotz so genialer Köpfe wie Rossini, den begonnenen Verfall nicht mehr zu hemmen vermochte und die Hohlheit ihrer Stoffe, die Unwahrheit ihrer Leidenschaft nur durch täuschenden

Melodienreiz (Bellini, Donizetti) aufrecht zu erhalten wußte. Verdi sucht über den innern Ruin wieder mit ausländischem Flitter zu blenden.

Den komischen Pendanten zur romantischen und heroischen Oper der Obigen bilden die Offenbach'schen Bouffes und in Deutschland die operettenähnlichen Volkspossen — allerdings mit der ausgesprochensten Versunkenheit der Moral wie des musikalischen Geschmacks. Statt gesunden Humors haben wir hier nur noch die Selbstironie, die spöttische Vernichtung alles Glaubens, aller Empfindung; und diese Persifflage auf alles Positive und Ehrwürdige, dieser absolute Blödsinn, mit wirklicher Musik unvereinbar, weiß sich nur noch durch kokette Tanzmelodien und drastische Instrumentalkomik erträglich zu machen.

Berlioz (mit „Benvenuto Cellini" und „Trojanerinnen") steht principiell mit Rich. Wagner's Bestrebungen auf gleichem Boden und unterliegt dem gleichen Urtheil.

Der lyrische Einzelgesang als Empfindungsgesang stellt den Fortschritt im musikalischen Ausdruck am Reinsten dar. Die dramatisirende Tendenz des modernen Gesanges hatte bereits einen Vorläufer an Zumsteeg's Balladen gehabt. Principiell und mit Bewußtsein durchgeführt aber ist die Dramatik erst in Beethoven's „Adelaide", in dem Cyklus „an die entfernte Geliebte" u. a. Das sind nicht mehr bescheidene Strophen- und Stimmungsliedchen mit schlichter, schablonenhafter Melodie, wie noch Beethoven's eigne frühere Lieder: es sind „Gesänge" im umfänglichern und tiefern Sinne. Jeder einzelne Gesang ist länger, ausgeführter, häufig sogar mit variirender Melodie und Begleitung durch alle Strophen des Gedichtes durchkomponirt. Statt eines bloß einzelnen, kurzen Liedes haben wir hier einen ganzen Komplex von Dichtungen und Liedern vor uns, die, von einer Grundidee zusammengehalten, ein Ganzes für sich bilden. Statt des dünnen „bezifferten Basses" haben wir, in Folge tieferer Textauffassung und vorgeschrittener Instrumentaltechnik, eine vielstimmige, volltönige Begleitung, welche vervollständigend die lyrische Situation bis auf den Seelengrund malt oder die der Singstimme unerreichbaren Feinheiten, den Empfindungsüberschuß im Gesange durch umspielende Figuration andeutet. Das Wichtigste aber ist, daß nicht die ungefähre Stimmung das Lied erzeugt und nur diese aus ihm annähernd wiederklingt, sondern der Text ist maßgebend, sowohl hinsichtlich der Grundfarbe der Komposition, als besonders

hinsichtlich der Wortdeklamation, der Melodiebildung. Der Wechsel der Gefühle und Situationen, der Gefühlsgehalt der einzelnen Worte wird so gespannt aufhorchend, so hartnäckig belauscht und erfaßt, daß der musikalische Ausdruck für diesen wechselnden Gehalt aus dem Texte selbst wie mit Naturnothwendigkeit herauswächst.

Beethoven, von instrumentaler Grundanschauung und Konception, behandelte auch die Singstimme instrumental: die Stimmenführung in seinen Gesängen ist nicht naturgemäß, nicht gesanglich. In diese offengebliebene Lücke trat Franz Schubert ein. Ebenso einseitig lyrisch und melodisch unerschöpflich, wie Beethoven dramatisch instrumental, fand Schubert im lyrischen Einzelgesange, im Liede, seine specifische Provinz. Der Musik das Wort erobert zu haben, die musikalische Form für die Empfindung nach allen ihren Graden und Schattirungen bis in ihre zartesten Fasern geschmeidig gemacht, den Gesang in das Bett typisch schöner, echt romantischer Melodik geleitet zu haben, ist seine That, sein zu wenig gewürdigtes Verdienst. Neben diesen idealschönen Gesang Schubert's stellte K. M. v. Weber, nicht minder berechtigt, das kleine Lied, dem er dadurch einen überraschenden Reiz verlieh, daß er selbst sein einfaches Geschehen in dramatisch belebte Aktion versetzte und es mit dem Zauber feiner Vortragsnüancen ausstattete.

Während nun die von Beiden gewonnene Schönheit von einer Masse Industrieller zum anständigen Bänkelgesange, zum Salonliede verwässert wurde, wirkten für die künstlerische Weiterentwickelung des Einzelgesanges nur wenige Berufene, indem sie dem Liede noch unverbrauchte Seiten abzugewinnen wußten, die Empfindung der verschiedensten Lebenskreise: der Kinderwelt, der bräutlichen und ehelichen Liebe, fremdländischer Volksstämme u. s. w. porträtirten. Mendelssohn, der auch dem Liede seinen gefährdeten Adel stets gewahrt hat, verschmolz mustergültig die maßvolle Innigkeit der Empfindung mit einer Sauberkeit der Form, die unter allen Umständen ansprechend und fesselnd, ja in vielen Fällen fast bis zur Popularität verständlich ist und die mangelnde Tiefe der Leidenschaft vergessen läßt. Löwe stimmte, dramatisch und affektvoll wie Keiner, den schaurigen Bardenton der Ballade an; F. A. Reißiger verwendete den Einzelgesang für eine noch nicht gehörte drastische Komik; Taubert suchte die Naivetät der Kindheit gesanglich zu kopiren u. s. w. Schumann und Franz endlich, zu der idealen Lyrik Schubert's zurückgreifend, lösten zwar theilweise die klassisch geschlossene Formschönheit

des Meisters auf, aber nur, um die Einzelnüancen des Textes desto sprechender wiederzugeben, den Gesang zur schärfsten Detailzeichnung zu gipfeln. Fast mit zu großer Hingebung an das Objekt, mit zu markirter Betonung der Einzelnheiten, ist hier eine Vollendung des lyrischen Gesanges erreicht, die, wenn sie noch überboten wird — was in der neudeutschen Schule wirklich geschieht — unvermeidlich zur Auflösung der Form, zur Verflüchtigung der Melodie in bloße Wortrecitation ausartet.

Die Stellung der Kirchenmusik im 19ten Jahrhundert ist wesentlich dieselbe wie die der Kirche. Wie diese im Geistesleben der modernen Menschheit keine substanzielle Macht mehr ist, in die sich die höchsten Interessen des Zeitalters, der Schwerpunkt der Geister und Gemüther hineinlegte, so hat auch die Kirchenmusik in der heutigen Generation keine Sympathien, keinen Platz mehr: sie erlahmt an Kraft und stirbt langsam ab — und zwar durch dasselbe Element, dem die Musik des 19ten Jahrhunderts im Übrigen alle ihre Fortschritte verdankt: nämlich durch die Empfindung. Der hohe Glaube und die erhabenen Stimmungen der Vorzeit sind uns Neueren abhanden gekommen, die kontrapunktische Stimmenverflechtung der alten Meister hat für die leichtere und freiere Kunstanschauung der Jetztzeit keine Wahrheit mehr: statt dessen legt man moderne Empfindung, bloß fromme Stimmungen, allgemeine, menschlich ansprechende Gefühle überhaupt in die religiöse Musik und behandelt sie obendrein noch mit rationalistischer Trockenheit, selten mit gemüthsinniger Begeisterung. Schon in Beethoven's freiem und doch tief religiösem Genius reflektirte sich der erhabene Glaubensstoff der Kirche zwar noch als geniales, aber doch als weltliches, menschliches Spiegelbild („Christus am Oelberg", »Missa solennis« u. s. w.). Die Spätern, wie Stadler, B. Klein, Spohr, Fr. Schneider, Löwe u. A., behielten, ohne diese geniale Auffassung, nur noch den frommen Text und den äußern Bau in der Hand. Der Einzige Mendelssohn hatte ein sympathetisches Nachempfinden der alten Gottesbegeisterung und Glaubensgröße, um mit glücklicherm Erfolge biblische Stoffe, wie „Paulus" und „Elias", dem modernen Geschmacksbedürfnisse nach Weichheit und Formglätte anzubequemen.

Im Grunde war es daher nur konsequent, wenn die moderne Empfindung das Oratorium vom Allerheiligsten der Bibel oder der Kirche auf den profanen Boden weltlicher Gefühle versetzte. Schumann's „Pa-

radies und die Peri", Mendelssohn's „Sommernachtstraum" und „Walpurgisnacht", Gade's „Comala" u. a. sind laute Zeugnisse für die verweltlichte Gefühlsweise unserer Zeit, der die Schönheit, der Kultus des rein Menschlichen immer mehr zur Religion zu werden verspricht. Aus dem ehrwürdigen, frommen Oratorium ist die moderne Koncertgattung der weltlichen „Kantate" geworden. Auch die besten kirchlichen Oratorien unserer Tage sind todtgeborne Kinder. Nur an den Quellen der Vorzeit stillt die Gegenwart ihren Durst: das Zurückgreifen zu Bach ist eine Signatur des 19ten Jahrhunderts.

Auch die jüngsten Bestrebungen auf all den genannten Gebieten sind ein berechtigter Fortschritt auf der eingeschlagenen Bahn, sind gleichfalls ein Streben nach Vertiefung der Empfindung, nach sprechenderm Ausdruck derselben durch die musikalische Form, aber — mit Übertreibung, in's Extrem. Man sucht die Empfindung in's Geistige zu verklären, für die Vorstellung zu vermitteln, bis zur unverkennbaren Deutlichkeit zu steigern; aber damit hat man die Musik in ihrem Wesen, in ihrer autonomen Selbständigkeit verkannt, die Form in ihrer Begrenzung, in ihrer nur andeutenden Darstellungsfähigkeit aufgelöst. Wo man die Melodie als solche nicht mehr anerkennt, sondern statt ihrer eine bloß rhythmische Recitation der Textworte setzt, da kann vom Liede, trotz Liszt, Bülow, Damrosch, Jansen, Lassen, Esser u. s. w., von der Oper, trotz Rich. Wagner, ja von Musik als Empfindungssprache überhaupt nicht mehr die Rede sein. Wo man die organische, arithmetisch wie psychologisch begründete Verwandtschaft zwischen den Tönen nicht mehr gelten läßt und statt ihrer nichtverwandte, nicht proportionale mechanisch und willkührlich zusammenwirft; wo man die Instrumentalmusik zur Kopistin realer oder geistiger Objekte potenzirt und ihrer Unfähigkeit, dergleichen zu versinnlichen, durch ein Programm zu Hülfe kommt, wie in Berlioz' und Liszt's „symphonischen Dichtungen"; wo man die Gliederung eines längern Tonstücks zu mehrern Sätzen verwirft und das Ganze in einen fortlaufenden Satz zusammenschleift: da ist sowohl die Tonkunst als bloß umschreibende Gefühlssprache vernichtet, wie anderseits auch die unverrückbare Gesetzmäßigkeit des menschlichen Seelenorganismus, die psychologische Nothwendigkeit der Theilung jedes größern Ganzen über Bord geworfen. Die Bestrebungen der Weimaraner sind daher ein für die Weiterentwickelung der Musik unvermeidlicher Durchgang, aber, mit historischer Unbefangenheit betrachtet, nur von negativer Bedeutung

und — voraussichtlich — flüchtiger Dauer. Woraus man von Seiten der Schule selbst so viel Rühmens macht, das wird dem Historiker der Zukunft als ästhetische Verirrung, als ein heilsamer Gährungs- und Läuterungsprozeß zu einer wieder besonnen und maßvoll gewordenen Produktion erscheinen.

Die Frage nach der Zukunft der Musik, wenn etwa die gegenwärtige Periode, nach der ungefähren Zeitdauer der vorangegangenen, abgelaufen sein wird, ist zwar nicht Sache der Geschichtschreibung; aber voraussichtlich ist Rückkehr zum Maß ihre vornehmste Aufgabe. Diese aber wird sie kaum isolirt vollziehen, sondern nur mit der allgemeinen Umkehr der Menschheit zur Vernunft und Natur in allen Beziehungen, mit jener zweiten unausbleiblichen Reformation an Haupt und Gliedern, d. h. an Kirche und Staat, an Herrschern wie an Unterthanen, im öffentlichen wie im Privatleben, die allein von der sich noch immer steigernden Verirrung heilen kann. Mit dieser Rücklenkung zum Natürlichen und Einfachen, mit dieser immer klarern Herausbildung des rein Menschlichen wird auch die Musik ihr angestammtes Reich der Empfindung, die ihr entrissenen Gesetze der Form und Begrenzung wiederfinden, um wieder schöne Kunst, verständliches, allerfreuendes Bildungsmittel, ein neuer Gottesdienst der Völker zu werden.

Der schwerste Vorwurf, den ich für die hier aufgestellte Periodisirung fürchte, ist die wenig scharfe Begrenzung der Perioden, das Verschwimmende ihrer Anfangs- und Endpunkte. Schon der Ausgang, den ich für die Musikgeschichte im Ganzen genommen, erscheint willkührlich. Denn wenn die Juden und Griechen das Vorrecht musikalischer Erstlinge haben sollen, warum nicht ebenso gut die Ägypter oder die Chinesen? — Nur wer in der Geschichtschreibung nach ganz äußerlicher Vollständigkeit strebt und alle kleinern Völker oder Volksstämme, rohe wie civilisirte, hinterasiatische Götzendiener wie die christlichen Kulturvölker des Abendlandes für gleichstehend und der wissenschaftlichen Behandlung gleich würdig erachtet, wird mit dem muthmaßlich ältesten Volke der Erde und mit der frühesten Nachricht des Alterthums über die mögliche Musik dieses Volkes den Anfang machen. Wer dagegen geistig zu schätzen weiß, wer nach innerm Zusammenhange, nach einheitlichen Gesichtspunkten sucht,

wird die Abtrennung der Griechen und Juden vom heidnischen und im Ganzen stagnirenden Morgenlande gern einräumen. Was der Orient von Geschichte, von kulturhistorischen Folgen für die Menschheit gehabt hat, fällt in das Dunkel der Vorzeit und verläuft außerhalb der Welt der Kultur, wenigstens außerhalb des Geisteslebens der europäischen Menschheit: Araber oder Japanesen könnten heute oder morgen vom Erdboden verschwinden, kein Haar würde sich um sie krümmen. Diese und andere Völker haben der abendländischen Civilisation in keiner oder kaum merkbarer Weise vorgearbeitet, sind ohne Anregung, ohne Nutzen für sie gewesen, stehen religiös oder künstlerisch in keiner Berührung mit ihr. Gleichgültige Punkte im großen Ganzen der Erdbewohner, trübe Nebelflecke jenseits des klaren Himmels unserer geistigen Bildung, stehen sie abgetrennt von dem geschlossenen Komplex der europäischen Kulturvölker und werden für jedes Geistesgebiet und dessen wissenschaftliche Behandlung immer nur die naturalistischen, unmündigen Vorläufer sein. Was bei diesen Völkern, etwa bei den Ägyptern, den semitischen Arabern oder Persern, Bildungsfähiges oder Brauchbares aufgetaucht ist, hat sich sicherlich auch auf irgend eine Weise der Kunst jener beiden frühesten Kulturvölker des Alterthums einverleibt. Diese beiden aber treten aus der dunkeln Masse der pantheistischen Orientalen, denen die Gottheit nur eine durch die Natur ergossene, allverschlingende Substanz war, in welcher der selbstlose und werthlose Mensch vernichtungstrunken unterzugehen hatte, als die ersten menschlichen Völker, die Juden als die ersten und einzigen Monotheisten mit der leuchtenden Vorstellung e i n e s Gottes hervor — sie sind das specifisch religiöse Volk des Alterthums; und ebenso ringt sich in den Griechen, diesem einzig ästhetischen Volke, diesen eigentlichen Humanisten und Künstlern der alten Welt, aus der trüben Geringschätzung und Vernichtungslust des Orients zum ersten Mal der Mensch als freies Individuum, als die Krone und das Maß aller Dinge los. Beides aber, der Glaube an den einigen Gott und die ethische Werthschätzung des Menschen sind die beiden Grundvoraussetzungen aller christlichen oder — was dasselbe ist — menschlichen Kultur, wie es der Zeit nach die Vorgänger des Christenthums waren. Und insofern beide Ideen sich in den genannten Völkern zuerst realisirt haben, sind diese die ersten Bahnbrecher dieser Kultur, die Ausgangspunkte in dem Entwickelungsgange jedes einzelnen Kulturgebietes. An den Monotheismus der Juden allein knüpfte das Christenthum an und nahm unter diesem Volke

seine erste Wohnstätte auf Erden. Und von den Griechen leitet das gesammte Abendland noch heute seine ältesten Begriffe von Menschlichkeit und Menschenwürde, die Gesetze für jedes künstlerische Hervorbringen ab. Der Zusammenhang zwischen beiden Völkern und uns mag ein sehr entfernter, jetzt nur noch sehr lockerer sein und längst nicht mehr im allgemeinen Bewußtsein leben, aber vorhanden ist er unverkennbar, ja für den denkenden Geschichtsforscher ist er sogar zwingend und maßgebend.

Ganz nachweisbar aber ist dieser Zusammenhang auf musikalischem Gebiete. Es genügt nicht, wollte man bloß sagen: auch die Musik der Griechen und Juden floß, näher oder entfernter, immer nur aus ihrem religiösen Bewußtsein, bekundet ihren künstlerischen Standpunkt, ihre geistige Produktivität überhaupt und muß sich schon dadurch wesentlich von der der übrigen Orientalen unterschieden haben. Erst dann trifft man das wahre Sachverhältniß, wenn man Musik und Gesang der Griechen und Juden nicht mehr als bloßen Naturgesang faßt, was er bei allen jenen Halbcivilisirten oder Wilden ist, wenn man ihn nicht mehr einen bloßen Erguß der physischen Kraft, der Lebenslust aus rohem Instinkt und daher formlos sein läßt; vielmehr war der Gesang jener beiden Völker wesentlich Kunstgesang, stand in dem höhern Dienste der Kultur, der nationalen Feste, der Volksbegeisterung, schloß sich den Maßen der Dichtung an, empfing von ihr Gesetze und Form und fiel daher schon unter ästhetische Gesichtspunkte. Weiter aber besaß die Musik der Griechen und Hebräer schon ganz bestimmte Elemente und Formen, die, Dank ihrer psychologischen Begründung und Nothwendigkeit, den nationalen Untergang beider Völker überdauert und sich in den christlichen Kirchen- und Volksgesang des Mittelalters als selbständige Gattungen gerettet haben, ja sogar noch in unserer heutigen Musik unbemerkt fortleben. Das ist vor Allem — wenigstens in den Grundzügen — das von den Griechen geschaffene diatonische Tonsystem, diese Basis aller nachfolgenden Musik; das sind die im jüdischen Responsoriengesange vorgebildeten „Antiphonen" der Kirche; das ist die kleine verzierende Gesangfigur („Neumen") unmittelbar vor dem Schluß der Psalmstrophen; das ist endlich das in der christlichen Kirche von der Gemeinde allein gesungene „Schlußamen" und „Schlußalleluja", das noch überdies der Keim zu der kirchlichen Gesanggattung der „Sequenzen" geworden ist. Mit der Übernahme dieser Bestandtheile hat die abendländische Kirche die innere Richtigkeit, die Brauchbarkeit derselben anerkannt und Zeugniß abgelegt, daß die Musik jener

Vorläufer auf dasselbe Fundament gegründet und nach derselben Gesetzmäßigkeit gebaut gewesen sei, wie ihre eigene, theoretisch untersuchte und geregelte. War aber die Musik dieser beiden Völker bereits so beschaffen, so steht sie auch innerhalb derselben Entwickelungslinie, auf welcher wir die spätere Tonkunst der europäisch abendländischen Menschheit begriffen sehen und ihre Erfinder haben das gegründetste Anrecht, als die Anfangspunkte dieses Prozesses, als die musikalischen Erstlinge und Bahnbrecher überhaupt angesehen zu werden.

Hinsichtlich der verschwimmenden Begrenzung der Perioden bemerke ich entschuldigend, daß diese der gemeinschaftliche Krebsschaden aller Geschichtschreibung ist, sofern sie das Bedürfniß und die Pflicht hat, einen geistigen Entwickelungsverlauf in das übersichtliche Fachwerk bestimmter Zeiträume zu gliedern. Jede Idee, als göttlich, ist zugleich etwas Lebendiges, frei Fortströmendes, das, von seinem innern Leben getrieben, sich unaufhaltsam zur Verwirklichung bringt und erst mit dieser Verwirklichung sein Ziel findet, um einer höhern Idee, mit einem ebenso stetigen Verlaufe, Platz zu machen. Aber dieser an und für sich stetige und planvolle Verlauf findet auf dem Boden irdischer Realität, in den mangelhaften Gefäßen der menschlichen Individualitäten nicht die entsprechende Aufnahme, vielmehr häufig genug Hemmung, scheinbaren Stillstand und Rückschritt. Ebenbürtige Geister, welche den Aufgang einer neuen Idee zu fassen vermögen, wird es immer nur wenige geben; die beschränkte Masse dagegen wird den neuen Geist entweder gleichgültig oder verwundert anstaunen, oder aber hochmüthig und rechthaberisch bekämpfen. Die Genialität allein folgt der neuen Strömung und stürzt sich, im kecken Gefühl ihrer Schöpferkraft, in die höher gehende Fluth; der Widerstand der stumpfen Menge dagegen hindert das volle, freie Daherstürmen der jungen Windsbraut und hält zäh und schlaff am ruhigen Genusse des Ererbten, an den ausgelebten Formen des Alten fest. So kommt es, daß, wenn schon neue Gedanken die alternde Menschheit zu verjüngen arbeiten, immer noch Spuren des Sinkenden sich in die neuanbrechende Epoche hinüberschleppen; und ebenso häufig geschieht es, daß, wenn sich das herrschende Princip eines Zeitalters noch nicht ganz ausgelebt hat, bereits vorahnende, unruhige Köpfe auf ein Kommendes, Gewaltigeres hinweisen. Mit andern Worten: ein Fortschritt in der Entwickelung der Idee vollzieht sich unläugbar im Ablauf der irdischen Zeitlichkeit; aber die jedesmalige irdisch bedingte Gestalt, welche die Idee sich giebt, die

beherrschenden Gedanken der einzelnen Zeiträume treten nicht immer klar und mit einem Schlage hervor, die Zeiträume selbst lassen sich nicht scharf begrenzen. Der denkende Forscher ermittelt zwar die großen Stationen und Wendepunkte zwischen dem alten und dem neuen Princiipe, scheidet nach den sie charakterisirenden Ideen die eine Epoche von der andern, aber doch immer nur mit Schwanken, mehr nur im Allgemeinen und annäherungsweise, als mit voller Zuversicht und Überzeugung des Einzigen und Wahren, mit geometrischer Schärfe. Das Bedürfniß nach systematischer Überschaulichkeit, nach einem festen Anhalt ist vorhanden, dies oder jenes epochemachende Ereigniß bietet sich als willkommne Scheidewand zwischen der einen und der andern Epoche. Aber auch dieses ist nie ganz genau zutreffend, ist kein untrüglicher Markstein, kein kategorischer Imperativ: „bis hierher und nicht weiter!" Immer wird das Alte noch eine Weile nachhinkend fortdauern, das Neue sich schon im Alten vorgreifend ankündigen.

Einer solchen Schwankung in den Grenzlinien unterliegt schon die große, allgemein sanktionirte Eintheilung der Weltgeschichte in die drei Epochen des Alterthums, des Mittelalters und der Neuzeit, wie viel mehr die kleinere Gliederung eines einzelnen Geschichtsgebietes! Das Absterben der griechisch-römischen Welt fällt mit der Völkerwanderung, die man gewöhnlich als den Anfang des Mittelalters setzt, nicht scharf zusammen; und die „neue Zeit" wurde lange zuvor geahnt und herbeigesehnt, ehe die Reformation durch Luther faktisch zur Ausführung kam, so gut, wie Reste des Mittelalters sich noch weit in die „neue Zeit" hineinerstreckten. Völkerwanderung und Reformation bezeichnen nur den ungefähren Zeitpunkt, wo das betreffende neue Princip in's Leben trat, sind nur die nächstliegenden epochemachenden Ereignisse, in denen sich der neue Geist zuerst eine prägnante Bethätigung gab. Man will für die beherrschenden Ideen der einzelnen Weltepochen nur bestimmte Anfangs- und Endpunkte fixiren, darum knüpft man sie an gewisse hervorragende Ereignisse; aber die Begrenzung der nachkonstruirenden Wissenschaft ist ebenso wenig genau, ebenso fließend, wie das Walten des rastlos schaffenden Weltgeistes selbst, der sich in den einander folgenden Epochen zur Verwirklichung bringt. Das Wesentliche bleibt immer, daß die jedesmaligen Zeitideen selbst richtig erkannt und die Einzelerscheinungen ungezwungen aus ihnen hergeleitet, überzeugend unter sie subsumirt werden.

Mißlicher noch steht es vielleicht um die Schlußbegrenzung meiner ersten Periode, die ich bis zum Meistergesange einschließlich, also bis gegen 1600, fortführe, während ich doch die zweite Periode, die kontrapunktische, schon um 1200 beginnen lasse. Diese Anomalie nöthigt den Leser, vom Endpunkte der ersten Periode noch ein Mal um vier volle Jahrhunderte rückwärts zu gehen, um zum Anfange der zweiten Periode zu gelangen; und nun durchläuft er denselben Zeitraum noch ein Mal, der schon vorher im kantillirenden Gesange zurückgelegt war — allerdings ein fühlbarer Übelstand, eine wissenschaftliche Abnormität. Auch ist durch diese Kreuzung der beiden Perioden nicht allein der ruhige Fortgang der Einzelerscheinungen in ihrem geschichtlichen Nacheinander gestört, sondern es ist — scheinbar nicht ohne Gewaltthätigkeit — zeitlich und räumlich Zusammengehöriges auseinandergerissen. Allein man bedenke, daß keine historische Darstellung im Stande ist, das in der Wirklichkeit Zusammenfallende auch stylistisch zusammenfallend zu behandeln: sie kann nicht anders, als dergleichen hinter einander beschreiben; und dabei wird auch sie schon darauf Bedacht nehmen, dasjenige, was innerlich verwandt ist oder sachlich zusammengehört, trotz seiner zeitlichen Trennung, auch in ihrer Darstellung zu verbinden, geistig Verschiedenes aber auch hier auseinanderzuhalten. Dagegen weicht meine Behandlung auch dem Mangel aus, daß sie, was innerlich und geistig völlig verschiedene Dinge sind, nicht etwa — wie es in der Zufälligkeit der Geschichte nebeneinander steht — nebeneinander bespricht, als seien es auch sachlich durchaus verwandte oder gleiche Dinge. Die einzelnen Tonschöpfer und Tonwerke sind je nach dem Antheil, den sie an der Idee ihrer Zeit genommen, nach ihrer innern Zusammengehörigkeit abgehandelt, unbekümmert darum, ob sie in Wirklichkeit neben einander oder getrennt aufgetreten sind. Andere Erscheinungen wiederum, mögen sie auch landschaftlich oder zeitlich verbunden sein, treten in unserer Darstellung auseinander, weil sie zwei divergirenden Standpunkten angehört, zwei entgegengesetzten Methoden gedient haben. So habe ich z. B. die mehrstimmige Gesangbehandlung der Kontrapunktisten, obgleich sie zeitlich mit den Minne- und Meistersängern zusammenfällt, bei diesen nicht besprochen, weil sie principiell etwas durchaus Anderes ist, als der Minne- und Meistergesang und erst der folgenden Periode angehört. Die italienischen Madrigale und Villanellen ferner, obwohl landschaftlich vom deutschen Choral getrennt und auch sachlich von ihm verschieden,

sind trotzdem unter eine und dieselbe Epoche mit dem Choral befaßt worden — nämlich unter die kontrapunktische —, weil beide Gesanggattungen die gleiche Methode befolgen. — Noch leichter aber führte ich den vermeintlichen Gewaltstreich, weil das von mir angenommene Theilungsprincip ihn gebieterisch fordert. Ist nämlich ein solches Princip einmal als richtig erkannt und an die Spitze des Systems gestellt, so sind auch solche Abweichungen von der gangbaren Auffassung unvermeidlich und, im Vergleich mit dem als richtig erkannten Ganzen, unerheblich. Denn wirklich erstreckt sich die Methode der syllabirenden Textkantillation, trotz aller Unterschiede der Zeiträume und Nationalitäten, bis zu den Meistersängern, die ihre strohdürren Texte noch ganz so sylbenweise absangen, wie die Juden ihre Tempelpsalmodien und die christliche Kirche ihre Hymnen und Sequenzen. Daß die kontrapunktische Textbehandlung schon Jahrhunderte lang vorher auftaucht und ausgeübt wird, ist allerdings ein wenig wünschenswerther Parallelismus; aber das gleichzeitige Bestehen der Kantillation kann dadurch nicht ungeschehen gemacht werden.

Auch die dritte Periode behält am Anfang, ungeachtet der beiden sehr markirten Namen „Bach“ und „Händel“, etwas Fließendes. Züge von frei erfundener, sangbarer Einzelmelodie erklingen schon geraume Zeit vorher; und ebenso zieht sich die mehrstimmige Gesangbehandlung noch weit in die Bach-Händel'sche Epoche hinein. Dennoch bezeichnen jene beiden Meister den Wendepunkt, das erste bewußte Auftreten der wirklich zum Empfindungsausdruck gelangenden Musik und das Ende bloßer Formoperationen. Von der letzten, mit Beethoven beginnenden Periode wird, in Bezug auf den Anfang, dasselbe gelten: auch hier kein scharfes, plötzliches Hervorbrechen der dramatisirenden Behandlung, auch hier Vorläufer des Neuen und Nachzügler des Alten, trotz des in Beethoven erscheinenden neuen Geistes. Alle solche Kollisionen aber schienen mir nicht erheblich genug, um ihnen zu Liebe das Princip überhaupt fallen zu lassen, das ich im Übrigen als das allein richtige gefunden zu haben glaubte. Überdies finden sich in aller geschichtlichen Partition und Gruppirung ähnliche Anomalien; und schließlich ist doch die stetige Entwickelung im Großen, der Nachweis der Methode durch das ganze Gebiet hindurch das Wesentliche und Befriedigende; und das läßt uns kleine konstruktive Unbequemlichkeiten leicht vergessen.

Denselben Liberalismus der Beurtheilung muß ich überhaupt für die ganze erste Periode, für ihre ungewöhnliche Ausdehnung und bunte Mannigfaltigkeit in Anspruch nehmen. Es mag allerdings ohne Beispiel sein, daß Jemand Alterthum, Mittelalter und ein Stück Neuzeit in einen einzigen Zeitraum zusammenwirft, um daran einen bestimmten methodischen Prozeß in konsequenter Durchführung aufzuzeigen, wie ich es mit der Methode der Kantillation gethan. Aber man erwäge, daß es vom ganzen Alterthum nur die beiden Völker, Juden und Griechen — fast nur zwei verschwindende Punkte — sind, die hier in Betracht kommen, und anderseits, daß der Meistergesang mit seiner eigentlichen Ausübung und Blüthe vor den Beginn der „neuen Zeit", also noch in's Mittelalter fällt, so bleibt im Grunde doch nur dieses als die wirkliche Epoche der kantillirenden Methode übrig, und das scheinbar Ungeheuerliche der Ausdehnung, das Gewaltthätige meiner Partition wird sich um ein gut Theil verringern. Diesen und allen sonstigen Ausstellungen gegenüber muß ich immer wieder an das Princip appelliren und dem Leser die Wahl überlassen, ob er sich für oder gegen dasselbe entscheidet. Kommt es bloß auf mechanische Aneinanderreihung von Thatsachen und Künstlern, von Jahrhunderten und Zeitaltern an, so mag es bei der bisherigen Willkühr sein Bewenden haben, von der allerdings Zumuthungen, wie die obigen, nicht zu fürchten sind. Strebt man jedoch danach, in das herrschende Belieben Ordnung zu bringen, den Verlauf der Musikgeschichte zu gliedern, und zwar nach der ihrer Entwickelung selbst inwohnenden Methode, nach dem Stufengange ihrer innern, rein musikalischen Fortschritte, dann muß man auch solche Verstöße gegen die hergebrachte Auffassung mit in den Kauf nehmen, oder von einer spätern, noch gründlichern Durchdringung des Gegenstandes die Beseitigung dieser Übelstände erwarten. Ist aber die aufgestellte Methode der Behandlung die richtige, d. h. die dem Fortgange der Musikentwickelung selbst zu Grunde liegende und ihm analoge, so erscheint mir dies als ein wissenschaftlicher Gewinn, neben dem die obigen Bedenken bedeutungslos verschwinden.

Leichter ist die Entgegnung auf einen andern Einwand: daß man nämlich bei dem hier angewandten Verfahren in Verlegenheit sei, wo man das unvermeidliche biographische Material unterbringen solle. Die Partition sei, weil von rein innern Faktoren der Entwickelung hergenommen, so geistig, weise überall nur den Ideengehalt in der Entwickelung, ihre idealen Ziele und dergl. nach, trage dem historischen Thatbestande so we-

nig Rechnung, daß für die positive Berichterstattung kein Raum übrig bleibe, ja diese wohl gar der geistigen Haltung des Ganzen widersprechend erscheine. Allerdings ist die von mir aufgestellte Partition aus einer geistigen Auffassung des Gegenstandes hervorgegangen und betont das ideelle Moment überall als das erste, weil ich in der geschichtlich gewordenen Entwickelung nur die Verwirklichung der innern Ideen erkenne und vor Allem diese nachzuweisen versuche. Aber neben dieser ideellen Anschauung, die sowohl über dem Ganzen schwebt, wie sie auch das Einzelnste durchdringt, lasse ich das positive Material unangerührt stehen; ja mein ganzer Vorschlag hat dies Material zu seiner Voraussetzung und Basis, zum Objekt seiner Durchführung, er will diesen bisher zu äußerlich betrachteten Stoff nur geistiger fassen, ihn auf seine Ideen zurückführen, nach seiner innern Gesetzmäßigkeit erforschen; die Biographien der Tonsetzer aber, die Analyse ihrer Werke, die Würdigung ihrer Verdienste u. s. w. bleiben dabei thatsächlich dieselben, wie in jeder andern Auffassung des Gegenstandes; nur wird man von dem hier genommenen Standpunkte aus auch diese Seiten mehr innerlich durchdringen, die Analogien zwischen dem Lebensgange eines Tonsetzers und der herrschenden Zeitidee, die Verwandtschaft zwischen seinen Werken und der musikalischen Methode des Zeitalters, den durchgehenden Geisteszug in seinen Werken stärker betonen, als die bloß chronologische Behandlung es thut; aber an dem historisch verbürgten Material, auch dem biographischen, wird dadurch Nichts geändert noch verkürzt. Im Gegentheil: die Lebensbilder der künstlerischen Persönlichkeiten werden hier, schon als Gegengewicht gegen die geistige Tendenz, ausführlicher und eingehender gegeben werden können, als man sie sonst in den musikhistorischen Kompendien antrifft. Einordnen aber in den Verlauf wird man sie natürlich da am Besten, nicht, wo eines Meisters zum ersten Mal Erwähnung geschieht, sondern wo sein produktiver Schwerpunkt liegt und man am Ehesten das Bedürfniß hat, aus seinem persönlichen Bilde und Lebensgange seine Schöpfungen gleich Naturprodukten erwachsen zu sehen.

Schließlich darf auch die praktische Frage nicht umgangen werden, was denn mit unserm ganzen Vorschlage, bei seinen nicht unerheblichen Mängeln, überhaupt gewonnen sein soll, welche Vortheile man etwa von seiner praktischen Annahme zu hoffen hätte. Ich antworte, daß schon die geistige und wissenschaftliche Auffassung des Gegenstandes ein Gewinn ist, insofern dadurch die Geister der Betheiligten — und Musiker zumal

beruhigen sich gar leicht bei dem praktischen und technischen Theile ihrer Kunst — zum Prüfen und Durchdenken angeregt werden. Ein zweiter und größerer Gewinn aber ist der, daß diese geistige Anschauung zugleich eine aus der Sache selbst genommene, logisch gegliederte Partition der Musikgeschichte anbahnt, wie die Ehre jedes wissenschaftlichen Gebietes sie fordert. Wer den bloß äußerlichen Zeitverlauf eines geistigen Prozesses zum Leitfaden der wissenschaftlichen Behandlung nimmt, denselben Zeitverlauf, wonach wir unsere bürgerliche Tages- und Jahreseintheilung machen und unsere profanen Geschäfte abwickeln, den wird sein eignes Gewissen der Oberflächlichkeit zeihen. Geistig dagegen und des wissenschaftlichen Mannes würdig ist es, sich denkend in einen historischen Verlauf zu vertiefen, in dieser Tiefe die zeugende und treibende Idee zu ergründen, ihre innere Entwickelung zu belauschen und nach der hier entdeckten Gesetzmäßigkeit den geschichtlichen Verlauf in eine Systematik zu bringen, die ebensosehr der historischen Wirklichkeit im Großen, wie den Forderungen logischer Richtigkeit entspricht. Nur dann erst, wenn der Historiker sich nicht mehr von den bequemen Stützen der bloßen Chronologie tragen läßt, sich nicht mehr mit dem äußerlichen Zeitverlaufe begnügt, sondern, den Verlauf nach seinem innern Getriebe erforschend, ihn aus der Tiefe der Idee entstehen, sich ihn als ein geistiges Geschehen nach ewigen Gesetzen enthüllen sieht: dann erst breitet sich ein großer Zusammenhang aus tausend Fäden über das Ganze und reihet sich auch das Einzelne in diesen Zusammenhang ein, offenbart in diesem erst seine innere Nothwendigkeit, seine wesentliche Bedeutung und Wahrheit. Erst diese Betrachtungsweise ist ganz unpartheiisch und übt, so zu sagen, göttliche Gerechtigkeit, indem Manches, was in der Vereinzelung unbeachtet blieb, im Flusse des Ganzen zu überraschender Bedeutsamkeit gelangt, und Anderes, für groß Gehaltenes, möglicher Weise auf ein geringeres Maß der Bewunderung herabgesetzt wird. Sowohl jede Einzelerscheinung, wie der Totalverlauf erschließt erst der denkenden Betrachtung seinen ideellen Gehalt.

Aber sollte diese geistige Anschauung des Gegenstandes, eben weil sie sich an das Denken, an das innere Verständniß wendet, nicht auch schwieriger, weniger faßlich und behaltbar sein? — Ich möchte gerade das Umgekehrte behaupten. Die chronologische Behandlung, die nach lauter kleinern Abschnitten eintheilt und die lange Reihe der Einzelerscheinungen nur in ihrem zeitlichen Nacheinander folgen läßt, giebt dem

Überblick, dem Gedächtniß keine hervorstechende Orientirungspunkte. Zerlegt sich aber die Musikgeschichte ungesucht in zwei große Haupthälften und diese wiederum in je zwei Perioden, so ist dieser streng symmetrische Bau ungleich überschaulicher und greifbarer, zumal sich in der Aufeinanderfolge der Künstlergruppen und Perioden immer zugleich ein innerer Fortschritt, etwa vom einfach Naiven zum theoretisch Künstlichen, vom Dürftigen und Farblosen zum Durchgebildetern und Ausdrucksvollern bemerkbar macht und dadurch schon dem populären Verständniß zugänglich wird. Auf diese Weise würde selbst die praktische Nutzbarkeit des Vorschlages nicht mehr in Frage stehen.

Das Wesentlichste aber scheint mir die Möglichkeit, auf dem eingeschlagenen Wege eine sachgemäße und logisch unangreifbare Musikgeschichte zu konstruiren, ja der Verfasser hält diesen Weg für den einzig möglichen zur Lösung dieser Aufgabe. Zwar wird unsere musikliebende und schreibselige Zeit fortfahren, Musikgeschichten abzufassen, wie deren gerade in neuester Zeit mehre an's Licht getreten sind; aber die eine wird immer wieder der andern gleichen, wird die Vorgängerinnen zu Rathe ziehen und ihre Mängel, vielleicht mit einigen Modifikationen, wiederholen. Die Dunkelheiten, deren gerade in der Musikgeschichte sich noch so viele finden, bleiben dunkel, die Methode der Behandlung bleibt im Wesentlichen die äußerlich chronologische oder ethnographische, das Material das traditionell vorhandene; keine dieser Arbeiten fördert ihren Gegenstand durch neue Gesichtspunkte, durch neue Untersuchungen und Aufschlüsse — es bleibt im Ganzen beim Alten. Gegen solch unfruchtbare Wiederholung ist nun das von mir aufgestellte Princip die ausgesprochenste Verwahrung. Und zwar gleich durch den Fundamentalsatz, daß eine allgemeine, übersichtliche Musikgeschichte ein Unding ist, so lange nicht ihre größern Zeiträume, ihre kleinern Perioden, ja selbst ihre punktuellen Einzelnheiten, nämlich die Tonsetzer und deren Werke durch die vielseitigsten Detailforschungen bis in's Kleinste aufgehellt und auf bestimmte positive Resultate zurückgeführt sind. Wie die Musik die jüngste unter den Künsten ist, so die Geschichte der Musik unter den ihr analogen Wissenschaften. Zur Geschichte der Baukunst, der Bildhauerei u. s. w. hat schon das Alterthum zerstreutes Material geliefert und das Mittelalter ist darin vervollständigend fortgefahren; die frühesten Aufzeichnungen für die Musikgeschichte dagegen — soweit sie als solche gelten dürfen — sind kaum einige Jahrhunderte alt, und auch in späterer Zeit sind sie verhält-

nißmäßig nur spärlich geflossen; allen aber merkt man den Mangel älterer Quellenschriften an, alle leiden an historischer Unsicherheit und Unvollständigkeit, an dem unbefriedigenden Ersatzmittel von Analogien und Hypothesen. Die ganze Musik der Alten schwebt fast in der Dämmerung der antiken Mythen, und auch über ganzen Zeiträumen und Tonsetzern des Mittelalters liegt ein undurchdrungenes Geheimniß. Diese Dunkelheit wird aber noch dadurch vermehrt, daß es die Musik ist, um die sich's handelt, diese an sich dunkelste Kunst, die, das bloße Gefühlsleben in verschwebenden Tongebilden umschreibend, keinen klar ausgesprochenen Wortinhalt hat, nirgends auf eine verdeutlichende Naturgestalt hinweisen kann, sondern sich lediglich an Gemüth und Phantasie ihrer Hörer wendet, um in dieser traumhaften Innenwelt gestaltlos zu verzittern. Diese natürliche Dunkelheit erschwert nicht bloß das Verständniß der Tonwerke, verbietet nicht nur die wissenschaftlich scharfe Begründung und Analyse derselben, sondern wirft selbst auf die historische Behandlung dieser Kunst ihre Schatten. Die Idee eines Tonstücks, sein Zusammenhang mit dem jedesmaligen Zeitgeiste, zumal sein Empfindungsgehalt ist weit schwerer nachweisbar, weit unfaßbarer und vieldeutiger, als der irgend eines andern Kunstwerks. Und aus allen diesen Gründen zusammen ist die Auffindung des innern Entwickelungsganges, den die Musikgeschichte genommen, die Darlegung ihrer methodischen Gesetzmäßigkeit und darum auch die Aufstellung eines haltbaren Eintheilungsprincipes ungleich schwieriger, muß ungleich vorsichtiger unternommen und ein dahin schlagender Versuch nachsichtiger beurtheilt werden, als in irgend einer andern Kunst. Soll aber ein solches Princip überhaupt einmal aufgestellt werden — und der Versuch dazu wird wenigstens gestattet sein —, so kann dies, wie gesagt, nur auf dem oben angedeuteten genetischen Wege geschehen, indem man mit philologischer Akribie von der Detailforschung des Einzelnen, einzelner Tonwerke, Komponisten, Perioden u. s. w. zu dem Bildungsgesetze des betreffenden Zeitraums und, mit Wiederholung dieses ganzen Specialverfahrens, zu dem eines nächsten Abschnittes u. s. w. fortschreitet. Nur bei dieser Detailuntersuchung kommt Licht in die noch dunkeln Parthien der Musikgeschichte, bringt das Einzelne seinen positiven Thatbestand, seinen ästhetischen Werth oder Unwerth zu Tage. Und erst, wenn aus all diesen Separatstudien, aus all den Monographien über die historischen Einzelnheiten der Extrakt der Wahrheit als bleibender Gewinn gezogen ist — dann ist es an der Zeit, all diese Ergebnisse zu einer Gesammtdarstellung der Musik-

geschichte zusammenzutragen. Und diese wird dann nicht bloß klarer und verbürgter in ihren Angaben, sondern sie wird auch nach einem Principe abgefaßt sein, auf das man durch jene gründlichen Specialuntersuchungen unausbleiblich geführt worden sein wird. Mir hat sich bei der geschichtlichen Durchforschung des Liedes die obige Methode der Theilung ergeben; möglich, daß die künftige Forschung bei einer ähnlichen anlangt, auf der sich eine sachgemäße Systematik der Musikgeschichte aufbauen läßt. Wo nicht, so glaubt der Verfasser in den vorliegenden Blättern wenigstens eine Anregung zu deren möglicher Auffindung und Konstruktion gegeben zu haben.